

نوابغ الفكر الغربي

١٧

إليوت



الدكتور فائق متى

دار المعارف



إليوت

نوابغ الفكر العربي

١٧

إليوت

بقلم
الدكتور فائق متى

الطبعة الثانية



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

فهرس

الصفحة

١١	مقدمة
١٥	حياته
١٩	مذهبه
١٩	الباب الأول
١٩	إليوت الناقد
٢١	الفصل الأول
٢١	الدعائم الأساسية لنظريات إليوت في النقد
٢١	حملته الشعواء على النقد الرومانسى
٢٣	ما هو الكلاسيكى ؟
٢٤	التقاليد والموهبة الفردية
٢٦	الصلة بين العمليات النقدية والإبداعية
٢٧	الفصل الثانى
٢٧	مهمة النقد ووظيفته
٢٩	نظرية المعادل الموضوعى
٣٢	الفصل الثالث
٣٢	قضايا الشعر والنقد
٣٣	الشعر الفلسفى
٣٥	إليوت والقيمة الاجتماعية للشعر
٣٧	إليوت والشعر الميتافيزيقى

صفحة

٤١	الفصل الرابع
٤١	ملاحظات في تعريف الثقافة
٤٦	الفصل الخامس
٤٦	إليوت ونقد المسرح الإليزابيثي
٥٤	الفصل السادس
٥٤	النقد الحديث كما يراه إليوت
٥٦	مراحل أليوت النقدية وميزاتها وخصائصها
٥٩	الفصل السابع
	موقف إليوت كناقد بالنسبة لتيارات الأوربية والأمريكية
٥٩	المعاصرة في النقد
٦٥	الباب الثاني
٦٥	إليوت الشاعر
٦٧	الفصل الثامن
٦٧	الاتجاهات الرمزية والتصويرية في شعر إليوت
٦٩	أغنية الحب لألفريد بروفروك
٧٣	صورة سيدة
٧٧	الفصل التاسع
٧٧	خواطر في ليلة عاصفة
٨١	الفتاة الباكية الصغيرة
٨٣	عجل البحر
٨٣	صلاة مسر إليوت في صبيحة يوم الأحد
٨٤	بيربانك ومعه بايديكار : بليشتان ومعه سيجارته

الصفحة

٨٦	الفصل العاشر
٨٦	جيرنتيون
٩٢	الفصل الحادى عشر
٩٢	الأرض الحراب
٩٧	دفن الموتى
١٠٨	لعبة الشطرنج
١١٧	العظة النارية
١٣٢	الموت بواسطة الماء
١٣٤	ما قاله الرعد
١٥٠	الفصل الثانى عشر
١٥٠	الرجال الجوف
١٥٧	الفصل الثالث عشر
١٥٧	رماد الأربعاء
١٦٨	الفصل الرابع عشر
١٦٨	الرباعيات الأربع
١٧١	نورتون المحترقة
١٧٥	كوكب الشرقىة
١٧٩	سالفيجز الخافة
١٨٧	جيدىنج الصغوية
١٩٥	الباب الثالث
١٩٥	إليوت الكاتب المسرحى

صفحة

١٩٧	الفصل الخامس عشر
١٩٧	إليوت والمسرحية الشعرية التجريبية
٢٠١	مسرحية جريمة قتل في الكاندرائية
٢٠٦	الفصل السادس عشر
٢٠٦	مسرحية عودة ائتلاف العائلة
٢١٢	الفصل السابع عشر
٢١٢	مسرحية حفل الكوكيتيل
٢٢٠	الفصل الثامن عشر
٢٢٠	مسرحية الكاتب المؤمن
٢٢٧	الفصل التاسع عشر
٢٢٧	خلاصة الفن المسرحي عند إليوت
٢٣٣	نصوص مختارة من مؤلفات إليوت
٢٣٣	النقد
٢٤٩	مختارات من الشعر
٢٦٥	مختارات عن الكتابة المسرحية ومقتطفات من المسرحيات
٢٩٨	المراجع
٣٠٠	مؤلفات إليوت وتوارثها

« يصعب علينا أن نجد عملاقاً آخر يضارع إليوت في محيط
الأدب المعاصر ، كما أنه من النادر فعلاً أن نجد ميداناً من
مبادين الفكر الأدبي لم يكن إليوت محوراً فيها للحديث والنقاش
بل والآراء المتضاربة » .

ليونارد أونجر

مقدمة

قبل أن أنهى من كتابة رسالتى عن إليوت وأتقدم بها إلى جامعة ليفرپول رأيت أن ألتقى بشاعر إنجلترا الكبير كى ما أستوضح منه بعض النقاط الغامضة . وبالرغم من ضيق وقته الشديد فقد تمكنت من لقائه فى التاسع عشر من أكتوبر عام ١٩٦١ فى مكتبه الذى يطل على ميدان راسل الفسيح بدار فيبر وفيبر للنشر بلندن .

وقد دار حديثنا الذى استمر زهاء ثلثى ساعة حول الموضوع الذى كان يهمنى أن ألم بأطرافه حينذاك وهو الأسس الميتافيزيقية والتصوفية التى ارتكزت عليها أشعاره وتفاعلت معها مسرحياته بعد أن تأثر بها تأثراً واضحاً وبخاصة عقب ظهور قصيدته التى اختلطت فيها الآراء وتعددت فيها المعانى وتشابكت فيها القيم والغايات ، وهى قصيدة « الأرض الخراب » . فمن قائل إنها ليست شعراً بل يجب أن تخرج من محيط الأدب لتدخل فى نطاق الفلسفة الخالصة ، وينادى بهذا رأى البروفسور إدوارد جريرن الناقد الفرنسى ، إلى قول البروفسور رتشاردز أستاذ النقد الأدبى بجامعة كبريدج إن هذه القصيدة فى روحها إنما تعطينا صورة حية للألاءة عن موسيقى الأفكار . وهناك رأى ثالث ينادى بلخص هذه القصيدة من جنورها مستنداً فى ذلك إلى غموضها وصعوبتها . وهذا التناقض الواضح فى الآراء قد انعكس بدوره على ناقد فذ كالدكتور ليفر فاتهم إليوت بأنه اختتم هذه القصيدة من حيث ابتداء ، وهكذا عجز عن تقييمها ووضعها فى المكانة اللائقة بها .

وأعود إلى محور الحديث بينى وبين إليوت فأسأله فى بادئ الأمر عن مدى اعتقاده فى الفلسفات والديانات التى نراها منبثة فى ثنايا أشعاره بغير حساب كالبودية والهندوكية عند الهنود ومذهب كنفوشيوس عند الصينيين ومعتقدات

أهل بابل وأشور والفلسفة المسيحية وبخاصة في القرون الأولى بعد ظهورها . ترى هل تؤدي هذه الاتجاهات والمبادئ كلها إلى غرض واحد بالرغم من الفوارق الشاسعة بينها ؟

فكانت إجابته عن هذه الناحية بأنه يعتقد في هذه الاتجاهات كلها . ثم استطرد يقول إنه يستخلص منها كلها مبدأً معيناً يدين به . والمسيحية في نظره تتفق مع بعض مبادئ الفلسفات الأخرى التي سادت الشرق الأقصى وبخاصة في التبت ومنغوليا وكوريا وسيلان واليابان . ويرى أيضاً أن المذاهب بوجه عام سواء في الشرق أو الغرب لا تختلف في قليل أو كثير إزاء المبادئ السامية كالحبّة والعطف والإخاء والتسامح .

ثم استطرد حديثنا عن قدرة الشاعر في التعبير عن الحقيقة الفلسفية . وإن كان الأمر كذلك فهل في استطاعته أيضاً أن يعبر عن الرؤيا التصوفية ؟ ويرى إليوت في هذا الصدد أن الشاعر في مرحلة الخلق يحس إحساساً قوياً بالمكونات المختلفة التي تشكل في مجموعها الصورة الشعرية ، فإن كانت اتجاهاته فلسفية فإن العناصر المكونة لتلك الصورة تعبر تعبيراً كاملاً عن الحقائق الخالدة . وتلعب الرمزية في هذا المجال دوراً جوهرياً إذ بدونها يتعذر التعبير عن المراحل الكشفية للروح التي تعتبر أساساً عند الصوفية .

ولقد اعترف إليوت في سياق حديثي معه أنه كانت تنتابه أحياناً فترات من الانتعاش الروحي يحس بأنها ليست فترات عادية ، إذ يعقبها نوع من التفتح أشبه بما أطلق عليه اسم « الوبيض الروحاني » ، وهو نوع من الشفافية التي تؤدي إلى الانطلاق الصوفي . لكنه أوضح لي بعد ذلك أن هذا الوبيض الذي انبثق له بين الفينة والفينة لم يمكنه من الوصول إلى المراحل الأخيرة التي يصل إليها المتصوفة من جذب واختطاف وفناء في الذات الإلهية .

ثم سأله عن الغايات التي فتوحها من وراء أشعاره ، وهل هي تطهير الروح من أدران الجسد والسمو بها إلى أعلى مراتب الكمال ؟ فكانت إجابته عن هذه

الناحية أنه لم يقصد أكثر من ذلك . إن بعض النقاد يزجون بهذه القضايا داخل إطار مشاكلهم الخاصة ولكن هذا الاتجاه ضار بالقيمة الفنية للشعر . ثم يين إلى بعد ذلك أنه قد عالج أموراً روحية تتصل بالقيم والمبادئ والأخلاق ، وهذه بطبيعة الحال يمكن تطبيقها على المجتمعات المختلفة ، شرقية كانت أو غربية بصفة عامة . فالانحلال الخلقي والمشكلات النفسية التي تعرض لها في قصائده ومسرحياته لا تقتصر على بيئة معينة بل هي ظواهر عامة تفشت في المجتمعات الحديثة عقب الحروب والمنازعات .

ومن العسير علينا أن نلم إلماءاً صحيحاً بكتابات إليوت دون دراسة هذه النواحي دراسة مستفيضة ، ذلك أنه تأثر بها وتفاعل معها ، فجاءت أشعاره محملة بالصور البليغة والأفكار الفلسفية العميقة . وهو يكتب دائماً بالإشارة المقتضية ، يؤثر الرمزية كحركة أدبية لها قيمتها الكبرى ، فهي تلعب دوراً جوهرياً في أشعاره ، وقد تأثر بها بعد إلمامه بأساطين الشعر الرمزي في فرنسا أمثال بودلير ورامبو وفيرلان . وكثيراً ما يطيب له أن ينتقل بالقارئ انتقالاً فجائياً دون تمهيد أو مقدمة ، ومن هنا نشأ الغموض في معظم أشعاره . هذا إلى حبه العميق للإتيان بما أطلق عليه جمهرة النقاد اسم « الافتتاحيات الدرامية » لقصائده ، وهي التي تثير في القارئ عنصري الدهشة والفضول ، بالإضافة إلى استعماله طريقة الحوار في معظم أشعاره مما أدى إلى اتساع الدائرة التي يتحرك فيها أبطاله وشخصوه . وبهذا برزت لنا ألوان جديدة كان الشعر بمنأى عنها كاستعمال اللغة العامية والاكتفاء بكلمة أو كلمتين للإشارة إلى مبدأ معين أو نظرية فلسفية أو حركة فكرية عامة ، فهو يؤمن لإيماناً قاطعاً بمبدأ الاقتضاب ، ولهذا يترك للقارئ الفرصة للإلمام بكل هذه النواحي المتشعبة . هذا إلى اقتباساته المتكررة من الآداب والفنون والفلسفات القديمة والحديثة ، كل منها بلغتها الأصلية ، فهو يقتبس النص كما هو لينقلنا إلى « جوه » الفكري دون تغيير أو تبديل . ولهذا جاءت أشعاره محملة بالأفكار والدراسات العديدة ، وهو ينتظر من القارئ أو

الناقد أن يلم شعث هذه الخيوط المبعثرة لينسجها على منوال محكم الأوصال ،
ويوجد الترابط والألفة بينها حتى يبدو النسيج طبيعياً دون افتعال ، متآلفاً في
غير مغالاة . وهذا لا يتأتى إلا بعد الإلمام العميق والفهم الصحيح لكل أهداف
الشاعر ومراميه .

ومن هنا نشأت ثورة النقد على أشعار إليوت ، وهذه الثورة في الأصل
مردّها إلى التعب الذهني بعد قراءة كتاباته والحيرة العقلية التي يولدها البحث
عن اتجاهاته . فلقد كان الشعر في القرن الماضي سهلاً في ألفاظه ، ضحلاً
في مستوياته ، محدوداً في أفكاره وآفاقه ، ينقلك من فكرة إلى أخرى في تسلسل
منطقي منتظم ، وهذا مما مكن القارئ من الإلمام بأطراف الموضوع الإلماماً سريعاً .
أما والحال قد تغير بظهور هذا الكاتب الكبير فقد اختلطت الآراء في معرفة
البيت الواحد ووصلت إلى حد التعارض مما أدى إلى شن هجوم شديد على هذا
النوع من الشعر بل ودحضه دحضاً تاماً على أسس أرى فيها الكثير من التجنى
على إليوت . فالخصيلة التي نخرج بها بعد الإلمام بكل اتجاهاته والثروة اللغوية
والفكرية بل والوجدانية أيضاً قد لا تضارعها ثروة أخرى بالنسبة لجمهرة الشعراء
المحدثين . فلقد ضرب إليوت قصب السبق في هذا المضمار وبلغ القمة التي
لم ينافسها فيها أي شاعر آخر في عصرنا الحاضر ، بفضل علمه الغزير ، وسعة
اطلاعه ، وإلمامه الشامل بالتراث الفكري منذ أقدم العصور حتى وقتنا الحاضر .

وقد راعيت في هذا الكتاب تطور إليوت فكرياً وحاولت أن أطبق نظرياته
النقدية على قصائده ثم تتبعته الخيوط الدقيقة التي تجمع أشعاره ومسرحياته في
نسيج كلي متجانس ، إذ أن الكتاب مقسم إلى ثلاثة أجزاء رئيسية وهي : النقد
والشعر والمسرح ، وهذه الأجزاء بمثابة الأعمدة الراسخة التي أقام عليها إليوت
صرحه الفكرية .

حياته

ولد «توماس ستيرنز إليوت» في مدينة (سانت لويس) بولاية (ميسوري) الأمريكية في السادس والعشرين من شهر سبتمبر سنة ١٨٨٨ . وكان أبوه يدعى «هنري وير إليوت» والدة «شارلوت تشونسى ستيرنز» ، وتوماس هو ابنهم السابع والأخير . ولقد نزلت عائلة إليوت من إنجلترا في القرن السابع عشر ، فهي تنتمي إلى مقاطعة (ديفون) حيث قضى «أندرو إليوت» (١٦٢٧ - ١٧٠٤) حياته الأولى في بلدة (كوكر الشرقية) ، وقبل أن يكتمل العقد الرابع من عمره هاجر إلى أمريكا واستقر في ييثربى ، بماساشوستس ، سنة ١٦٧٠ . وقد اشتغل أندرو صانعاً للأحذية ، ثم كاتباً . وتمر الأيام سراعاً لتستقر عائلة إليوت بعد ذلك في مدينة (بوسطن) ، ويخرج منها قادة في الفكر والدين ، إذ حصل أحد أفرادها ويدعى «أندرو» أيضاً (١٧١٨ - ١٧٧٨) على دكتوراه في اللاهوت وأصبح راعياً دينياً لكنيسة الشمال ، ولم يترك هذا المنصب إلا بعد تعيينه مديراً للجامعة (هارفارد) . أما جد شاعرنا وهو «وليم جرير ليف إليوت» (١٨٠١ - ١٨٨٧) فقد رحل إلى (سانت لويس) عقب تخرجه من مدرسة هارفارد اللاهوتية سنة ١٨٣٤ ، وفي هذه المدينة كرس كل مجهوداته لخدمة الكثير من القضايا الاجتماعية ، فحارب بكل قواه تجارة الرقيق . ولهذا الرجل الفضل الأكبر في تشييد جامعة واشنطن ، ولولا معارضته لأطلق على هذه الجامعة اسم «جامعة إليوت» ، فقد عين رئيساً فخرياً لها سنة ١٨٧٢ . وفي هذه الفترة كتب بحثاً مستفيضاً عن «المقومات التنظيمية للأُم» بالإضافة إلى بعض مقالات في الفلسفة الخلقية . وقبيل ذلك بقليل تخرج ابنه الثاني «هنري وير أليوت» (١٨٤١ - ١٩١٩) - والد الشاعر - من جامعة واشنطن ، سنة ١٨٦٣ ، وعين بمؤسسة صناعة الطوب الآجر بسانت لويس ،

وأصبح مديراً لها بعد قليل . وقد تزوج من الفتاة الذكية « شارلوت تشونسى ستيرنز » (١٨٤٣ - ١٩٣٠) سنة ١٨٦٨ وهي معروفة بميلها إلى الدراسات الأدبية ، فقد كتبت قصيدة طويلة تناولت فيها سيرة « سافونارولا » .

ولما رزقا بتوماس ، أرسلاه إلى المدرسة منذ حداثته ، حتى إذا ما شب عن الطوق ألحقاه بأكاديمية سميث وهي إحدى أقسام جامعة واشنطن . وبعد إتمام دراسته فيها التحق بأكاديمية ملتون في (ماساشوستس) ، ثم جامعة هارفارد في خريف عام ١٩٠٦ ، حيث تخصص في دراسة الفلسفة . وأثناء دراسته بهذه الجامعة كان محرراً لمجلتها الأدبية ، وكتب عدة قصائد نشرت على صفحاتها . وقد مكث بهذه الجامعة ثلاث سنوات تأثر خلالها بشكل واضح باثنين من أساتذته وهما أرثنج باييت وجورج سانتيانا . (وقد ظهر هذا الأثر واضحاً في رسالة الدكتوراه التي تقدم بها فيما بعد - سنة ١٩١٦ - وموضوعها « الخبرة وغايات المعرفة في فلسفة ف . هـ . برادلى »)^(١) .

وفي نهاية سنوات دراسته الثلاثة عام ١٩٠٩ ، رحل إلى باريس حيث قضى بها عاماً كاملاً (١٩١٠ - ١٩١١) في جامعة السوربون درس خلاله الأدب الفرنسي والفلسفة ، كما استمع إلى المحاضرات التي ألقاها الفيلسوف « برجسون » ، وعاد أدراج الرياح ثانية إلى (هارفارد) ليقضى بين جدران هذه الجامعة ثلاث سنوات أخرى . أتم خلالها دراساته عن الميتافيزيقا والمنطق وعلم النفس ، بالإضافة إلى الفلسفة الهندية واللغة السنسكريتية . وأعقب هذه الفترة تعيينه مدرساً للفلسفة بنفس الجامعة . ومن جميل الصدف أنه التقى حينذاك بالفيلسوف البريطاني « برتراند راسل » الذي جاء إلى الجامعة في ربيع عام ١٩١٤ فتعرف به إليوت ، وأعجب الفيلسوف بعقلية الشاعر أيما إعجاب . وقبل مضي شهر قرر الجامعة منح إليوت فرصة للدراسة بجامعة ماربورج بألمانيا (قبل إعلان الحرب العالمية الأولى) ، ومنها رحل إلى جامعة أكسفورد حيث درس الفلسفة

البونانية بكلية ميرتون .

وفي خريف عام ١٩١٥ تزوج من « فيفيان هايوود » ، وفي السنة التالية اشتغل مدرساً للفرنسية واللاتينية والرياضيات والرسم والجغرافيا والتاريخ وكرة السلة في مدرسة (الهاي جيت) بالقرب من لندن ، لكنه لم يمض بها زمناً طويلاً إذ تركها ليعمل في بنك (لويدز) بقسم المبادلات الخارجية . وفي سنة ١٩١٨ قيد اسمه للعمل في البحرية الأمريكية ، لكن طلبه رفض لسوء صحته ، وقرر الأطباء عدم لياقته البدنية لتحمل صعاب التنقلات البحرية ، فاشتغل محرراً مساعداً بصحيفة الأجويست^(١) إلى سنة ١٩١٩ ، وبصحيفة الأثينيوم^(٢) حتى سنة ١٩٢١ . وفي هذه الفترة كتب الكثير من القصائد والمقالات النقدية والتعليقات الصحفية التي أصبح لها فيما بعد شأن عظيم . وفي عام ١٩٢٣ عين محرراً لمجلة الكريتيرون^(٣) ، واستمر في خدمتها إلى ما قبل إعلان الحرب العالمية الثانية بقليل . ثم عين بعد ذلك مديراً لمؤسسة (فيبر وفيبر)^(٤) للطباعة والنشر . وفي سنة ١٩٢٧ منح الجنسية البريطانية واتخذ بذلك إنجلترا وطناً له . وبعد فترة طويلة من الغياب عن أمريكا دامت ثمانية عشر عاماً عاد إليها وعين أستاذاً زائراً للشعر بجامعة هارفارد لمدة سنة (١٩٣٢ - ١٩٣٣) . ثم أصبح بعد ذلك رئيساً للجمعية الكلاسيكية ، سنة ١٩٤٣ ، وجمعية «فرجيل» سنة ١٩٤٤ ، ومكتبة لندن سنة ١٩٥٢ . ومنحته كل من كلية (ميرتون) بأكسفورد وكلية (ماجدالين)^(٥) بكمبريدج الزمالة الفخرية ، كما منحته أيضاً أربع عشرة جامعة بريطانية وأوربية وأمريكية درجة الدكتوراه الفخرية ، هذا بالإضافة إلى وسام الاستحقاق والجدارة الذي ناله من الحكومة البريطانية سنة ١٩٤٨ ،

“The Egoist”

“The Athenaeum”

“The Criterion”

“Faber and Faber”

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

(٥) المجدية

وجائزة نوبل للأدب في نفس السنة .

وقبل هذا التقدير العظيم الأخير بسنة واحدة ، توفيت زوجته الأولى « فيفيان » بعد مرض عضال ألزمها الفراش مدة طويلة . واستمر إليوت وحيداً إلى أن تزوج في يناير سنة ١٩٥٧ من « فالارى فليتشر » وهي سكرتيرة الخاصة التي عاش معها إلى أن عاجلته المنية وتوفي في الرابع من شهر يناير ١٩٦٥ وقد بلغ من العمر ستة وسبعون عاماً

مذهبه

الباب الأول

إليوت الناقد

الفصل الأول

الدعائم الأساسية لنظريات إليوت في النقد

« لقد أحس العالم الأدبي بأسره بذلك الأثر العميق الذي تركه إليوت كناقد فذ ، وهو أثر خفي غامض يصعب علينا أن ندرك أبعاده أو نسر أغواره لنعرف منتهاه » .

جورج واتسون

إنه لمن دواعي الغرابة حقاً أن يحدث هذا الكاتب ثورة في الأدب بالرغم من تمسكه الشديد بفكرة التقاليد ، وترجع هذه الثورة إلى عشرينات وثلاثينات هذا القرن . فلقد بدأ كتاباته بحملة شعواء على النقد الرومانسي ، وهو متأثر في ذلك بالموجة التي بدأها الناقد والفيلسوف الإنجليزي ت . ل . هيوم^(١) الذي توفي إبان الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٧ ، فهو الذي وجه الأنظار إلى بزوغ نجم فجر الكلاسيكية في النقد الأوروبي . وقد وجه ضربة قاضية إلى الشعر الرومانسي حينما أعلن قائلاً :

« إنني أعارض شعراء الرومانسية وحتى الصفوة المختارة منهم . وأعارض أكثر من ذلك . وفهم السليبي . فأنا لا أوافق على ولانيتهم المتيمة إذ أنهم لا يعتبرون القصيدة شعراً ما لم يكن بها أين أو استغاثة بالنسبة لشيء أو آخر »^(٢) .

والسبب في ذلك في رأى هيوم هو :

« أن فحوى الشعر في نظر غالبية الناس هو إيجاد آفاق مترامية يقودهم

T.E. Hulme.

(١)

« I object even to the best of the romantics. I object still more to the receptive attitude. I object to the sloppiness which doesn't consider that a poem is a poem unless it is moaning or whining about something or other. »

T.E. Hulme, *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art* ; ed. by Herbert Read. London, 1924, p. 116.

إليها . وقد ينطوى الشعر المحاط بسياج أرضى محدد (كما فى معظم أشعار « كيتس ») على كتابة جيدة وصنعة ممتازة ، لكنه خارج عن نطاق الشعر فى نظرهم . وهكذا ضللتنا الرومانسية إلى الحد الذى به نرفض أن ننتع الشعر بالسمو ما لم يعترى شكله الغموض « (١) » .

من هنا بدأت حملة إليوت على الشعر الرومانسى ، فالوجدان الذى نحس به بعد الاستمتاع بقصيدة ما لا ينبع من بواعث الشعر التلقائية . فقد تكون هذه البواعث التى أثرت فى نفسية الشاعر متناهية فى البساطة ، لكنها حينها تنعكس على مكونات القصيدة تبدو لنا معقدة ، وبعبدة كل البعد عن الدوافع الأولى التى هزت كيان الشاعر . وهنا يحذرنا إليوت من التماهى والشطط فى التعبير فهى أمور غالباً ما تؤدى إلى الزلل المحقق . ويعزو إليوت هذا التماهى إلى رغبة بعض الشعراء الناشئين فى التعبير عن كل ما هو جديد مستحدث ، فهذه الرغبة الجامحة هى التى تؤدى غالباً إلى بلبلة فى الفكر ، وتقصير واضح فى القدرة على الإتيان بالتعبير الصحيح الجيد . ويرى إليوت أن مهمة الشاعر لا تنحصر فى الإتيان بالتعابير البراقة ، والأساليب المنمقة ، والمعانى الخلابة ، بل إنها تتركز فى الإشادة بالأهـور العادية . وتتجلى براعة الشاعر وحذقه فى صياغة هذه الأمور الجارية ومزجها ببعض لتبدو لنا فى ثوب رائع جميل . ولهذا فإن نزعة الرومانسيين فى تعريف الشعر بأنه « الوجدان الذى نسترجعه فى هدوء » (٢) لا محل لها هنا ، فالشعر فى نظر إليوت تركيز لا استرجاع . ومن هذا التركيز تنبع فروع عديدة تتصل بخبرات متشعبة . وهذه الخبرات ليست شخصية أى

(١) "The essence of poetry to most people is that it must lead them to a beyond of some kind. Verse strictly confined to the earthly and the definite (Keats is full of it) might seem to them to be excellent writing, excellent craftsmanship, but not poetry. So much has romanticism debauched us, that, without some form of vagueness, we deny the highest."

Ibid., p. 117.

"Emotion recollected in tranquillity".

أنها لا تنبع من ذاتية الشاعر ، بل إنها موضوعية تنم عن التحام الشعور باللاشعور ومزجهما في محيط شعري واحد . وعلى ذلك فالشعر هروب من الوجدان كما أنه هروب من الشخصية ، إذ أن التعبير عنهما يجرنا ثانية إلى برائن الرومانسية .

ولقد تملك هذه النظرة النقدية على لب إليوت ولازمته زمناً طويلاً ، فأضاف إلى منطق الكلاسيكية معنى النضج والتكامل ، كما نتيبن ذلك في المحاضرة التي ألقاها في السادس عشر من شهر أكتوبر سنة ١٩٤٤ أمام جمعية فرجيل - الشاعر اللاتيني - وكان عنوانها : ما هو الكلاسيكي ^(١) . والنضج الأدبي في رأيه هو الموروث من المخطوطات الأثرية وبخاصة المخطوطات اليونانية والرومانية ، كما أنه ينتج من التفاعلات اللغوية والاجتماعية ، والتاريخية والفكرية . إن اهتمامه بالموروث هو الذي حاده إلى القول بأنه :

« من الطبيعي أن يضاهي نضج العقل والتأدب أو السلوك نضج في اللغة . ولعلنا ندقق اقتراب اللغة من مرحلة النضج في اللحظة التي تتكون فيها حاسة نقدية عن الماضي ، وثقة بالحاضر ، ويقين بالمستقبل . أما النضج الأدبي فإنني أعني به إحساس الشاعر بأسلافه ، وإحساسنا نحن بوجود من سبقوه خلف هذا الإنتاج ، تماماً كما نحس بلامح الأجداد في شخص ما دون أن يطغى ذلك على فرديته أو ذاتيته » ^(٢) .

هذا الإحساس بالماضي هو ما يعنيه إليوت من وراء المعنى التاريخي لفكرة

What is a Classic ?

(١)

"Maturity of language may naturally be expected to accompany maturity of mind and manners. We may expect the language to approach maturity at the moment when it has a critical sense of the past, a confidence in the present, and no conscious doubt of the future. In literature, this means that the poet is aware of his predecessors, and that we are aware of the predecessors behind his work, as we may be aware of ancestral traits in a person who is at the same time individual and unique."

T.S. Eliot, *What is a Classic ?* London, 1955, p. 14.

التقاليد . وإدراك هذه الفكرة لازم في عملية النقد بقدر ما هو جوهرى في عملية الخلق والإبداع .

وقد أوضح لنا إليوت هذا الاتجاه في مقاله عن التقاليد والموهبة الفردية^(١)

إذ يرى أن هذه التقاليد ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتدرج التاريخى للماضى . وعلى الكاتب أن يلم بها إلماماً صحيحاً قبل أن يقدم على عملية الإنتاج . ومعنى ذلك أن التيارات الفكرية المعاصرة لا تبنى بهذا الغرض المنشود ، إذ أنه من الأجدى أن يستوعب المرء الماضى والحاضر وأن يشق طريقه وسط الأفنان المتشابكة للأدب الأوروبى برمته منذ عصر الإغريق حتى وقتنا الحاضر . حيثئذ يمكننا تقييم الأعمال الأدبية والفنية العظيمة وذلك عن طريق مقارنتها بغيرها . ويتبادر إلى أذهاننا إذن السؤال التالى : ما هو وضع الإنتاج الفنى بالنسبة للتقاليد الماضية أو الموروث منها ؟

يقول إليوت إن هناك حتمية فنية وهى دخول الإنتاج الجديد داخل إطار التقاليد ، إلا أن العملية لم تنته إلى هذا الحد :

« فالآثار الفنية الباقية تكون نظاماً مثالياً فيما بينها ، والإنتاج الفنى الجديد (الذى يستحق هذه الصفة) هو الذى يعدّل من كيانها بدخوله فى ميدانها . إن النظام القائم متكامل قبل دخول العمل الجديد عليه . ولبقاء هذا النظام بعد أن طرأت عليه الجلدة ، يجب أن يتغير برمته ولو قليلاً ؛ وتباعاً لذلك تتغير العلاقات والقيم بين الجزء والكل ؛ وهذا هو التوافق بين القديم والجديد »^(٢) .

Tradition and the Individual Talent.

“The existing monuments form an ideal order among themselves, (١)
(٢)
which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new.”

T.S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent,” *Selected Essays*. London, 1948, p. 15.

إن هذا التجاوب بين الماضى والحاضر ، وهذا التبادل الفكرى بين الأدب الأوروبى المعاصر والتراث الكلاسيكى القديم ، يودى إلى فهم الحاضر على ضوء الماضى ، ومعرفة الماضى على هدى التيارات الحديثة . فسلسلة الفكر متصلة الحلقات ، ترتبط الواحدة منها بالأخرى .

ومعيار القيمة فى الإنتاج الجديد هو قدرته على أن يشق طريقه وسط زحمة الأعمال الفنية الأخرى ، كما تتجلى أيضاً فى توافقه مع التراث الماضى دون أن يكون له أى أثر خفى من شأنه أن يودى إلى الشذوذ أو النفور . وهذا التوافق بدوره يولد فى الشاعر أو الفنان القدرة على التخلي عن ذاتيته أو فرديته فى سبيل هدف أسمى وهو تحقيق الموضوعية فى إنتاجه الفنى . وعلى ذلك يقول إليوت « إن تقدم الفنان ما هو إلا دأبه على التضحية الذاتية ، أى دأبه على محو شخصيته »^(١) . ذلك أن العمل الفنى لا يعبر عن شخصية الفنان ، إذ يرى إليوت أنه مجموعة من التفاعلات الناتجة عن الخبرات والمؤثرات الخارجية التى تفاعلت مع عقلية الفنان . وهذه التفاعلات قد لا يكون لها أى أثر فى حياة الكاتب أو الفنان ، كما أنها لا تتصل بشخصيته من قريب أو بعيد .

وعلى ذلك فن الواجب علينا أن نركز كل اهتمامنا فى النقد حول الإنتاج الفنى بغض النظر عن شخصية الفنان وميوله ونزواته الخاصة ، إذ تهمننا اللوحة الفنية الرائعة ، أو القطعة الموسيقية المشجية ، أو القصيدة التى تأخذ بلبك ، أو المسرحية التى تحرك أوتار قلبك بمواقفها الدرامية ، دون حاجتنا إلى الجرى وراء هذا المؤلف أو ذاك الكاتب . فالعمل الفنى متكامل فى حد ذاته ، له كيانه بقدر ما له موضوعيته ، يتمتع بصلة قوية بالتراث الماضى بقدر ارتباطه ارتباطاً وثيقاً بالتيارات الحاضرة . إن هذه العلاقة تتوقف على الكليات لا الجزئيات ،

"The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality." (١)

Ibid., p. 17.

وعلى الفكر العالمى لا المحلى ، وعلى النظرة الموضوعية لا الذاتية . والنقد الصحيح هو الذى يتتبع الخيوط التى كونت فى مجموعها نسيج هذه العلاقات ، فيوضحها لنا ، كما يفسر الظروف التى أوجدتها والملابسات التى أحاطت بها .

* * *

وقد تعرض إليوت بعد ذلك للصلة بين العمليات النقدية والإبداعية ويرى أن عملية الخلق فى مجموعها لا تخرج عن كونها عملية نقدية ، فالكاتب الذى ينتق كلماته ويصوغ تراكيبه ويختبر مضامينه ، إنما هو مبدع بقدر ما هو ناقد ، إذ أن عمليات الانتقاء والصياغة والاختبار عمليات نقدية بقدر ما هى إبداعية . وفى هذا الصدد يعتبر إليوت نقد الكاتب لإنتاجه الخاص أعظم إنتاج فى النقد ، على أن يكون مثل هذا الكاتب قد اكتسب خبرة ومراً : وحذقاً ومهارة ، تساعد على تقييم عمله من الوجهة الفنية الخالصة . فمثل هذا النقد له قيمته الفريدة ، ذلك أنه نابع من بواطن الإصالة الإبداعية ، فامتزج بها وتفاعل معها ، فلا غرابة إذن إن بدا لنا قوياً فى منابعه . ثابتاً فى جذوره ، صحيحاً فى براعته .

الفصل الثاني

مهمة النقد ووظيفته

ويتضح لنا مما تقدم أن النقد الصحيح هو الذى يتصدى لعملية الخلق فى الإنتاج الفنى ، فيوضح ماهيتها ، ويفسر لنا قيمتها ، ثم يتعرض للغايات التى من أجلها وجد هذا الإنتاج . ولا تقتصر مهمة النقد على هذه النواحي بل إن وظيفته أيضاً فى نظر إليوت هى تبيان مواطن النقص أو الضعف فى العمل الفنى والإشادة بمواطن الحسن والقوة فيه أيضاً . ولا يهملنا فى هذا المضمار الإتيان بالتعاريف والمفاهيم العامة : فهذه لا توضح الإنتاج الذى نحن بصددده فى قليل أو كثير ، إذ أنها لا تخدم وظيفة النقد . من هنا يعيب إليوت على بعض النقاد إسهابهم فى سرد النظريات النقدية وتماذيرهم فى شرح الأسس العامة ، وهذا مما يؤدى بدوره إلى إهمال العمل الفنى وبالتالي تضيق فرصة تقييمه ووضعه فى المكانة اللائقة به .

إن مناج النقد منهاج عملى أكثر منه نظرى ، ووظيفته لا تتأق إلا بالسبل التطبيقية القائمة على الخبرة والمران الطويل فى مجال الكتابة الجيدة . وهنا يتعرض إليوت للاتجاه العملى الذى نادى به الدكتور رتشاردز مؤسس المدرسة السيكلولوجية التحليلية للنقد فى كبريدج . وفحوى هذا الاتجاه هو أن الإنتاج الفنى الجيد يترك فى نفس القارئ أثراً حميداً من شأنه جلب المتعة الفنية والشعور بالراحة والرضى كنتيجة لحالة التوازن التى يحس بها القارئ بعد استمتاعه الحقيقي بالعمل الفنى ، وهو توازن سيكلوجى منصب على الانفعالات والدافع التى كثيراً ما تتصارع وتتطاحن بعضها مع البعض الآخر . وغالباً يصحب هذا التوازن النفسى توازن عقلى ، فشمول الصحة النفسية عنصر هام وركن جوهري فى نظرية

رشاردز السيكولوجية . ولعل منهاجه العلمى هو الذى أعجب به إليوت ، بالإضافة إلى أسلوبه العمل فى النقد وطرحه لمجموعة من القصائد على طلبته بجامعة كمبريدج لنقدها ثم خروجه من هذه الانطباعات المتضمنة فى كتابه عن « النقد العلمى »^(١) بنتائج قيمة أفادت النقد الحديث أيما إفادة ، ومؤداها هو أن النزوات الشخصية كثيراً ما تعرقل عملية النقد الصحيح وتطيح بكيان العمل الفنى . ذلك أنها ترجع به داخل إطار ضيق مغلق تحلده الميول الذاتية والاتجاهات الفردية . وهذه النظرة الضيقة تسوقنا خارج طبيعة العمل الفنى الذى ينظر إليه رشاردز على أنه مجموعة من التفاعلات والتركيبات المعقدة التى تحتاج من الناقد أو القارئ إحساساً عميقاً ووعياً ودراية وحذقاً قبل الإقدام على عملية التقييم . وهذه الأمور كلها غالباً لا تتوفر عند الكثيرين . ولهذا جاء نقدهم صدى لما تجيش به صدورهم مما أبعدهم عن محيط الموضوعية . ولهذا كانت فائدته محدودة للغاية إذ أنها مقصورة على بعض آراء شخصية لاتغنى ولا تسمن من جوع .

إن تربية الذوق الفنى السليم وهى إحدى الوظائف الهامة للنقد المتكامل عند إليوت لا تتأتى من وراء هذه النزوات . إذ أن هذه الحساسية تحيا فى رحاب الموضوعية ، وتتغذى على منابعها وأصولها الكلاسيكية . كما تستند إلى نظرنا الرجبة إلى التقاليد . فهى التى تقويها وتدعمها وتشد من أزرها حينما نخطو بكلياتنا إلى المحيط الخضم للفنون والآداب . فنتامس الماضى وقد تردد صداه فى حاضرنا وواقع حياتنا الراهنة . ونشق طريقنا وسط النصوص والنماذج المعقدة ، لنخرج منها بتراث غنى ملء بالحوالات الفكرية بتملر ما يشع من كل جنباته بالانفعالات والعواطف الجياشة .

إن هذا الثراء الفكرى والوجدانى هو ما أشاد به إليوت إذ اعتبره ركناً جوهرياً فى عمليات الخلق والتقييم أو الإبداع والنقد . وهذه العمليات بوجه عام لا يمكن

التعبير عنها في إصالة إلا إذا صيغت في قالب موضوعي يرتكز على التعادل التام بين الحقائق الخارجية والوجدان ، وهذا هو ما أطلق عليه إليوت اسم المعادل الموضوعي ^(١) الذي يمكن بواسطته تحقيق موضوعية العمل الفني ، أى أنه بمعنى آخر غير نابع من المشاعر والأحاسيس المباشرة . ويعرف إليوت هذه الناحية بقوله :

« إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان في الفن هو إيجاد معادل موضوعي ؛ أو بعبارة أخرى ، إيجاد مجموعة من الأشياء ، أو موقف أو سلسلة من الأحداث لتصبح قاعدة لهذا الوجدان بنوع خاص ؛ حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التي لا بد وأن تنتهي إلى خبرة حسية ، تحقق الوجدان المراد إثارته » ^(٢) .

هذا هو التعادل بين الموضوع والإحساس أو بين الحقائق والوجدان ، وهو ما وجده إليوت ناقصاً في مسرحية « هاملت » لوليم شكسبير . إذ تقضى الحتمية الفنية بالتعادل التام بين هاتين الناحيتين ، وهو ما قصر عنه شكسبير في هذه المسرحية دون سواها . فلقد سيطرت على هاملت الشاب عدة انفعالات كان من الصعب على شكسبير الإفصاح عنها إذ تنوء الحقائق بحملها ، وهذا مرده إلى طبيعة الحبكة الفنية لهذه المسرحية المعقدة .

ومن الجدير بالذكر أن غالبية النقاد قد اتخذوا هذه النظرية أساساً لنقدهم منذ ظهورها في مقال لإليوت عن « هاملت » سنة ١٩١٩ حتى يومنا هذا ، فكانت بمثابة النبراس الذي ينقلون على هديه الأعمال الفنية العظيمة . كما أنها احتلت تدرجياً مكان الصدارة في تقييم روائع الأدب ، مع أن إليوت لم يهدف

“The Objective Correlative”.

(١)

“The only way of expressing emotion in the form of art is by finding

(٢)

an ‘objective correlative’; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.”

T.S. Eliot, “Hamlet”, *Selected Essays*, ipid, b. 145.

يوماً ما أن يكون لهذه النظرية ذلك الصدى العميق في محيط النقد الأدبي ، فلقد ذكرها عرضاً في مجرى حديثه عن مسرحية شكسبير الخالدة .

وعلى أية حال فلقد تبلورت مهمة الناقد على ضوء هذه النظرية وهي انتقاء الجيد من التراث الذي تتمحق فيه العوامل السالفة . ولقد لعبت الخبرات الخارجية في تفاعلها مع الإحساسات المرهفة دوراً كبيراً في إعادة تقييم التراث الماضي . فوجهت الأنظار نحو الأصالة الفكرية القائمة على مثل هذه التعادلية الموضوعية ، وأقيمت الموازنات وعقدت المقارنات بين النصوص قديمها وحديثها ، فبرزت خباياها ، وتلألأت محاسنها بعد أن أدرك القوم السبل القويمة لفهم ومعرفة ما يقرأون مما أنتجته قرائع الماضي القريب والبعيد .

وأعقب هذه المقارنات قيام حركة تصنيفية تهدف إلى وضع الخبرات المتشابهة في صعيد واحد حتى يسهل على القارئ الإلمام بها في عجالة إن كان يهدف إلى النظرة الجشتالتية (أو الكلية) السريعة . وبهذا ظهر التراث الماضي في ثوب جديد بعد أن سلطت عليه أضواء التعادلية والموضوعية والتقليدية من شتى الجوانب . ولم ينسأ بريق هذه الأضواء ما نحس به من متعة فنية وقد امتزجت تدريجاً بفهم شامل للعمل الفني من كل جوانبه وبخاصة الناحيتين الفكرية والعاطفية .

والنتيجة الطبيعية لكل ما تقدم هو ظهور أنماط فنية عديدة لكل منها طابعها الخاص الذي يختلف عما عداها . وقد انعكست هذه الأنماط على ميدان النقد فتأثر بها بقدر ما أثرت فيه . وإزاء هذا التبادل استفاد النقد فوائد لا تقدر ، إذ اتسع محيطه ، وعمق مداه ، فتشعبت تياراته التي اختلطت بالموجات الفنية والفلسفية الحديثة . وعلى مر الأيام توارى الزبد الذي ذهب جفاء ، فاضمحلّت الآراء التي تنم عن أفق ذاتي ضيق بعد أن أفسحت المجال للنظرة الموضوعية الرحبة التي تفاعلت مع تيارات الفكر الأوروبي الحديث . وهذه النظرة الأخيرة هي التي تمثل خلاصة النقد المعاصر ، فلم يعد بمنأى عن الحياة الاجتماعية والفكرية

بل جزءاً من صلبها وعموداً من أعمدتها الرامخة التي ترتكز عليها صرح الحضارة .
 وإلى عهد قريب اقتصر النقد الأدبي على تبيان مواطن الضعف والقوة في
 التعبير . وجلاء العبارة أو غموضها ، ودقتها النحوية . ومحسناتها اللفظية . واختيار
 كلماتها ، وغير ذلك من الأمور التي تتصل بالصنعة اللفظية . لكنه بعد تبلور
 نظريات فرويد السيكولوجية خطا النقد خطوات واسعة في سبيل البحث عن
 المؤثرات اللاشعورية إزاء العمل الفني . ويقول إليوت في هذا الصدد : « إن
 الدراسات السيكولوجية قد فتحت في النقد الحديث آفاقاً لم يكن له عهد بها من
 قبل . » ويتضح لنا ذلك في المنهاج السيكولوجي الذي اتبعه الدكتور رشاردز
 والذي سبق الإشارة إليه .

الفصل الثالث

قضايا الشعر والنقد

وبعد أن أرسى إليوت معالم التقاليد وصلتها بالتدرج التاريخي للموروث من التراث الماضي وبين لنا كيف أن الاستفادة من هذا التراث لا تتم إلا بالتفاعل معه على أساس موضوعي بحث : وهذه الموضوعية هي التي أدت بدورها إلى تبلور مهمة الناقد حول تربية الذوق الفني السليم ، كما أن ذلك لا يتأتى إلا بتحقيق المنهاج العلمي الذي يركز على أسس عملية تطبيقية : تعرض إليوت لعدة قضايا نقدية جمعها في كتابه الذي أطلق عليه اسم الغابة المقدسة أو مقالات في الشعر والنقد^(١) .

لقد استهل هذا البحث بالحديث عن الحركة الانطباعية في النقد وبين لنا عيوب هذه الحركة التي اقتصرَت على إيجاد محاسن النصوص الأدبية بواسطة انطباعات الناقد التي هي وليدة الأثرة الشخصية . وغالباً ما تختلط بالميلول والأهواء الفردية . مثل هذا النقد إرضاء لنزوات الناقد : وإشباع لمشاعره : وطرح للفكرة الأصلية . وبعد عن التحليل المنطقي . فهو ناقص في منهجه ومرماء . مبتور في أسلوبه وطريقته : غامض كل الغموض لاعتماده على المؤثرات الحسية . فلا غرو إن نتجت عن هذه الانطباعات آراء ملتوية لا تمت بأية صلة للإنتاج الفني المراد تقييمه . فهو نقد يقوم على محض الصدفة . مبنى على إيجاد العلاقات الفردية واختلاق الروابط الشخصية . وتختلط مثل هذه الروابط عادة بعديد من الخبرات الذاتية التي تبعدنا عن المحيط الفني وترجنا داخل إطار شخصي لا فائدة ترجى من ورائه .

ثم تعرض إليوت بعد ذلك للناقد المحترف الذى يحكم بالضعف أو القوة على إنتاج ما ، وهو فى تصلفه إنما يجزم بما يراه طبقاً لما يضعه من أحكام وما يذهب إليه من قوانين لا صلة لها بالعمل الفنى . فمثل هذه الفروض غالباً ما ترضى غروره وتشبع رغباته . وكثيراً ما أطيح بالنقد لجريه وراء الحجة ، وبحته عن التعاليم الخلقية من وراء الأعمال الفنية . ولقد عانى النقد كثيراً من ميل بعض النقاد الذين حاولوا إيجاد الفروض والقضايا التى تخدم أغراضهم . وبدلاً من إبراز النقاط الهامة التى تستند إلى التحليل المنطقي الدقيق والتى كثيراً ما تغيب عن ذهن القارئ ، نجد مثل هؤلاء النقاد قد أجهلوا أنفسهم فى البحث وراء شخصية الكاتب أو الفنان .

إن النقد الصحيح يقوم على الإحساس بوجود اتجاهات عدة اجتماعية وتاريخية وفكرية وأيضاً ثقافية بمعناها العام . إنه شمول هذه الاتجاهات مجتمعة ، فهى تكمل بعضها بعضاً . ويضيف إليوت إلى كل ذلك سبل المعرفة والاطلاع الواسع والإلمام الشامل بالتيارات المختلفة ، فمن شأنها كلها أن تساعد الناقد على تقييم العمل الفنى بمقارنته بغيره ، وبتفهمه على حقيقته فى غير مغالاة ولا إسفاف . حيثئذ تتضح لنا المتعة الفنية التى نشدها من وراء الخلق المبدع : وتبرز لنا معالم الأعمال العظيمة التى أثرت خبراتنا ، والإنتاج الرائع الذى زودنا بحصيلة وفيرة وذخيرة غنية .

هذا فيما يتصل بالنقد أما فيما يختص بالشعر فلقد تعرض إليوت لمشكلة الشعر الفلسفى متخذاً الشاعر الإيطالى دانتي إلبجييرى مثلاً له ، فى « الكوميديا الإلهية » تلحم الفلسفة بالنسيج الشعرى فتشد من خيوطه ، وتتداخل مع مكوناته ، وتصبح جزءاً لا يتجزأ من هذا التنسيق المبدع الذى يكون فى مجموعه ذلك الإنتاج الفنى العظيم . وهنا نلاحظ تفاعل الفكرة الفلسفية مع الإحساس الشعرى فأثرته وأخصبته وتخللت كل عناصره قبل أن تمتزج بها جميعاً وتتحد معها كلها . وفى هذا الاتحاد إبراز لقيمتها الجمالية التى تستمدّها بطبيعة الحال من تماسك

الأجزاء المكونة لذلك البناء الشامخ .

وقديماً امتزج الشعر بالفلسفة كما في مؤلفات پارمنيدس وأمپادوقليس ، إذ نجد أن الفكرة الفلسفية قد اختلطت بالقدرة على الإتيان بالوجدان الصادق . وهذا الاتجاه قد انعكس أيضاً على مؤلفات هيراقليطوس وزينون وإنكساجوراس . إلا أن الفضل الأكبر في تقدم هذا الاتجاه يرجع إلى لوقيپطوس الذى مزج منهاجه الفلسفى بالصور الشعرية الأصيلة ، وحاول في ثنايا عرضه لذلك المهاج أن يبرز لنا المعالم الشعرية المحسوسة في تطابقها مع الأفكار الفلسفية العميقة . إن هو إلا تطابق متكامل للقضايا الميتافيزيقية ، وتجسيم للرؤيا الخلاقة : وتركيز للفكرة الفلسفية في بؤرة شعورية تعتمد على الحدث بقدر اعتمادها على الشعور الصادق والتأمل الأمين . وهذا هو موطن الجلدة في منهاج لوقيپطوس وفي شعره الفلسفى وفي محاولاته العديدة للتعبير عن الحياة العادية للإنسان في أسلوب أدبى رصين . ولقد ساعده على ذلك ميله الشديد إلى الملاحظة الدقيقة والتفكير المنطقى السليم .

ومع أن الشعر قد سار في خط منفصل عن الفلسفة في معظم الأحيان ، واعتمدت الفلسفة على الفكر المجرد في الوقت الذى حاول فيه الشعر أن يوضح معالم هذا الفكر بمزجه بالقوى الفنية الخلاقة ، نجد في تاريخ الأدب العالمى التحام الحظين في الشعر الميتافيزيقى الذى لا يعتمد على الجدل بقدر استناده إلى الملاحظة التى تستمد قوتها من المشاهدة الفاحصة للمرئيات المختلفة . ويذهب لايوت إلى القول في هذا الصدد إن الشعر لم يكن يوماً أصلاً للفلسفة . كما أنه لم يضع الشكل الأساسى لها ، فهى لا تستند إليه في مراحل تطور الفكر أو في تقلباته ، فالعكس هو الصحيح . فلقد غزت الفلسفة ميدان الشعر ، واقتحمت محيطه ، وذلك بعد أن تبلورت قضاياها ، ورسخت اتجاهاتها الفكرية ، وأصبحت في متناول الكتاب والشعراء .

ومن هذا يتضح لنا أن دانتى قبل أن يقدم على كتابة كوميدياه العظيمة قد استفاد فائدة لا تقدر من الفلسفة التى سبقته فى العصور الوسيطة وأهمها فلسفة القديس توماس الإكوينى الإيطالى وألبيرتوس الألمانى وأبيلارد الفرنسى ورتشارد أوف سانت فيكتور الأسكتلندى . وهنا يؤكد لنا البيوت بأن أية محاولة لفصل هذه الفلسفة عن شعر دانتى فيها تجنى لا يغتفر على الشاعر الإيطالى ، وفيها دحض لا مبرر له لفنه الأصيل . فلقد استفاد دانتى من هذه الفلسفة بعد تفاعلها مع الحياة ؛ وهذا هو السر فى عظمته إذا ما قورن بلوقريطوس على سبيل المثال . ففلسفة دانتى جزء من حياته وركن أساسى فى عالمه الشعرى . ولعلنا لا نعدو الحقيقة إن قلنا إنها بمثابة المحور الذى تدور حوله « الكوميديا الإلهية » .

ويلتف حول هذا المحور مستويات عديدة عاطفية ووجدانية ورمزية وكلها متداخلة فى الهيكل العام للقصيدة . ويتصل بها كلها الكثير من الفعال والأحداث ؛ يحدها إطارات وأنظمة فلكية قد ساعدت دانتى على تجسيم فكرته عن الجحيم والمطهر والفردوس . وفى كل ذلك لا نجد دانتى يحلل المشاعر كما فعل شكسبير فى كوميدياته ومأساواته بل إنه يبذل جهوداً جبارة لإيجاد الترابط بين المشاعر المختلفة العديدة . ولهذا يصعب على القارئ فهم « الجحيم » على وجهه الصحيح دون الإلمام بالمطهر والفردوس بما فيها من شخوص وأحداث . إن ما نحس به من نفور وكآبة وعبوس فى قراءة « الجحيم » يكمله إحساس آخر بالجمال وبالشفافية الروحية فى الفردوس . هذا بالإضافة إلى التركيب الهرمى الكبير القائم على مدارج المحسوسات والمعقولات والروحانيات .

° ° °

إليوت والقيمة الاجتماعية للشعر :

لشعر بوجه عام وظائف اجتماعية كبيرة قد قام بها منذ العهود القديمة ؛ فكثيراً ما تغنى به القوم فى عمليات السحر وشفاء المرضى ودحض أساليب الحسد

والشر . وفى ظل المذنيات القديمة كان الشعر جزءاً لا يتجزأ من الديانة والمعتقدات المتصلة بها والطقوس التى مارسها القدماء . ثم تلى ذلك ظهور الملاحم العظيمة كالأودسا والإلياذة لهوميروس ، والمأساوات الإغريقية التى أثرت فى الشعر المسرحى قروناً عديدة ، وكذلك شعر الرعاة^(١) وشعر الأغاني^(٢) وغيرها من الأنواع العديدة للأشعار التى قيلت فى مناسبات اجتماعية شتى ، كما أنها تشيد بمواقف معينة قد خلدها التاريخ .

أما الشعر التعليمى^(٣) فلقد انحصر فى الأشعار ذات المغزى الأخلاقى . ويدخل فى نطاق هذا النوع من الشعر أصول الهجاء وأغراضه الاجتماعية ثم السخرية التى اختصت بها الملهاة . ويضيف إليوت إلى ذلك الكناية ذات المغزى الاجتماعى العميق الذى تعرضه بطريقة غير مباشرة فتغلف الحقيقة فى ثوب أقرب ما يكون إلى الخيال . هذا إلى ما للشعر من أهداف اجتماعية أخرى الغرض منها الإصلاح والتطوير والبناء . وقد تبنى هذا الاتجاه الشاعر الرومانسى شيللى .

ويضيف إليوت إلى ذلك قيمة الشعر فى جلب البهجة والسرور والمتعة التى نحس بها إزاء العمل الفنى الأصيل ، هذا إلى ما نستخلصه من خبرات وما نشعر به من أحاسيس مرهفة أراد الشاعر أن ينقلها إلينا من خلال أسلوبه وبيانه وصوره الشعرية . وفى هذا كله إثراء لمداركنا، وإرهاق لحواسنا، وإشباع لعواطفنا .

وفى ثنايا هذه التيارات كلها تتضح قيمة الشعر وتبلور مفاهيمه الاجتماعية . فهو الأداة الصادقة التى تعبر فى أمانة عن مبتغيات القوم وأمانهم ، ومشكلاتهم التى تقتضيها التغيرات الاجتماعية والمادية العديدة على مر الأزمنة والعصور

المتلاحقة . ومكانة الشعراء فى رأى إلبوت هى الطليعة بل إنه يذهب إلى مدى أبعد من ذلك ويقول إن الشعراء على مر الأيام وكرها قد سبقوا الأزمنة التى عاشوا فيها والأجيال التى عاصرتهم بفضل آرائهم السليمة ، وفكرهم الثاقب ، وبصيرتهم النفاذة إلى أعماق الأمور وبواطن الأحداث .

وتتلور قيمة الشعر أيضاً فى إحياء التراث الماضى ، وبعث الثقافات التليدة ، وإغناء الاتجاهات القويمة التى طواها الزمن . فرآته تعكس هذه الصور برمها ، وعلى لوحاته تنقش تطورات الشعوب والأجيال ، فهو السجل الخالد للبشرية جمعاء . ولعل شعر شكسبير يبين لنا ما يعنيه إلبوت ، فهو لا يختص بأمة بمفردها ، ولا بأدب أو بفن خاص ، إنه الصفحة اللألاء التى تعبر عن الإنسانية كلها بآمالها وأوجاعها ، وبمطامعها وآمالها العريضة .

أما عن الأثر الاجتماعى للشعر فىرى إلبوت أنه من الصعب تحديده إذ أنه أثر غير مباشر ، ذلك أنه ينعكس على ميادين مختلفة يصعب تحديدها ، وعلى أية حال فإننا نلاحظ دائماً وجود تجاوب واضح بين الشعر والثقافة القومية وبينه وبين المجتمع المتكامل ، وفى هذا التبادل إثراء ، وفيه نفع ونماء ، لا لفرد معين بل للأمة جمعاء . وقد يمتد هذا الأثر أو ذلك التجاوب ليخرج عن نطاق المجتمع الذى وجد فيه لون معين من الشعر ليشمل العالم بأسره فى حالات الروائع الفنية العظيمة . وهذا هو ما يعنيه إلبوت بالقيمة الاجتماعية للشعر .

• • •

إلبوت والشعر الميتافيزيقى :

فى مقال لإلبوت فى مجلة « ألسنر » (١) أى المستمع فى عددتها الثانى والستين الصادر بلندن فى مارس سنة ١٩٣٠ يعرف لنا الشعر الميتافيزيقى بأنه الوجدان الصادق المعبر عن الفكرة العميقة ، به تتطابق الفكرة مع الخبرة الوجدانية فى

التعبير الكلى عن مظاهر « الحقيقة ». والشعر الميتافيزيقى الذى ازدهر فى انجلترا فى القرن السابع عشر لم يهتم بالمشكلات الفلسفية كالوجود والخير والحق بقدر اهتمامه بالمشكلات النفسية والعاطفية للإنسان . ولقد نوه إلى هذا الاتجاه من قبل البروفسور جريرسون الذى أشاد إليوت فى أكثر من مناسبة بفضله الكبير فى إرساء معالم هذا اللون من الشعر . فلقد رأى جريرسون أن الشعر الميتافيزيقى فى نشأته قد اختص بما أطلق عليه اسم « دراما الوجود » وحقائق الكون . ويتمثل ذلك فى إنتاج الشعراء الفلاسفة الثلاث وهم لوقريطوبوس ودانتى وجييتة الذين أفرد لهم جورج سانتيانا دراسة خاصة ممتعة . وهؤلاء الشعراء قد عبروا عن « المعرفة » فى شتى مراحلها ، وهذا مما يدل على أن للشعر القدرة على التعبير عن المشكلات الفلسفية بالإضافة إلى تعرضه للخبرات البسيطة التى تتصل بسطحية هذه الحياة من حزن وفرح ، وألم ولذة : حب وكراهية ..

ولقد أسس المدرسة الميتافيزيقية فى الشعر الإنجليزى الشاعر جون دون (١٥٧٢ - ١٦٣١) وانضم إليه آخرون مثل جورج هيربرت (١٥٩٣ - ١٦٣٣) وأندرو مارفيل (١٦٢١ - ١٦٧٨) وهنرى فون (١٦٢١ - ١٦٩٥) . وقد اقتضت مباحث هذه المدرسة على المشكلات الدينية والعاطفية والصراع بين المادة والروح .

ويتميز الشعر الميتافيزيقى لهذه المدرسة بوجه عام بفكرة الصراع بين مطالب الجسد وميل الروح إلى الحرية والانطلاق والتخلص من أدرانته وبرائته ، وبالحوف من الموت والعقاب ، وبتجسيم فكرة الشر التى كانت ماثلة أمام غالبية هؤلاء الشعراء ، ووجود الرذيلة التى كانت تلاحقهم وتكدر صفوهم . وقد انعكست هذه الاتجاهات برمها على أشعارهم فجاءت لنا حزينه محملة بآيات العذاب والآلام بل التبرم أحياناً بحقيقة الوجود ذاتها .

والحب فى نظرهم عذرى فى منبته ، سموى فى أصله ونشأته ، متكامل فى مضمونه ، فيها هو جون دون على سبيل المثال يطالعنا فى قصيدة أطلق عليها اسم

« الذكرى السنوية »^(١) بقوله إنه هو ومحبوبته يكونان عالماً كاملاً لا ينقصه شيء ، أما العالم الذى نعيش فيه فهو ظل بل وخداع لعالمهما الحقيقى المتكامل . وأندرو مافيل فى قصيدته عن « تعريف الحب »^(٢) يذهب إلى القول إنه وخليته قد احتلا قطبى العالم فهما بذلك يتحكما فى دوران الأرض بل وفى مستقبل الكون الذى يتوقف إلى حد بعيد على عالم الحب المترامى الأطراف والذى يحده القطب الشمالى حيث يوجد الشاعر والقطب الجنوبى حيث تعيش محبوبته ، وفى تعانقهما تعانق لعالم الحب بأسره .

ولما جاء جون درايدن (١٦٣١ - ١٧٠٠) لم ترق فى نفسه هذه المدرسة ، واتهم جون دون مؤسسها بأنه قد حير عقول العذارى بمناقشاته وفلسفته بدلاً من أن يستحوذ على قلوبهن بالكلمة الرقيقة ، والحس المرهف ، والعاطفة الفياضة . إلا أن الحملة القوية التى وجهت إلى هذه المدرسة فى القرن الثامن عشر قد قادها الناقد الإنجليزى المعروف الدكتور جونسون (١٧٠٩ - ١٧٨٤) الذى بنى اتهامه على أن هؤلاء الشعراء قد تسابقوا فى الجحى وراء كل ما هو مستحدث مع أن الجدة واضحة للعيان وعلى رأى النظر فى حياتنا اليومية العادية . كما أن اتجاهاتهم كانت تحليلية ولهذا فإنهم لم يتمكنوا من جمعها فى محيط واحد . لكن الحقيقة تنافى هذه الاتهامات فلقد تمكن شعراء هذه المدرسة من إيجاد الصلة والترابط بين المراثيات . وذهب إليوت فى رده على هذه الاتهامات إلى القول بأن الدكتور جونسون قد أبرز فى اتهاماته لهذه المدرسة نفس الأسباب التى يستحقون عليها المديح والثناء . فلقد جمعوا المراثيات المتشابهة فى دائرة واحدة ، وفى ذلك إخصاب وإثراء للصورة الشعرية ، وإبراز لأوجه الشبه والتعارض فى عالمي الفكر والحس . فى صورهم الخلابه فطنة ، وفى معانيهم أغوار عميقة ، وفى تعبيراتهم قوة ذكاء .

“The Anniversarie”
“The Definition of Love”.

(١)
(٢)

ومن هنا عارض إليوت معارضة شديدة الاتجاه القائل بأن هذه المدرسة تقف بمفردها بعيدة عن التيار العام للأدب الإنجليزي ، واعتبر هذه المدرسة امتداداً للعصر السالف وهو العصر الإليزابيثي ونمواً طبيعياً لذلك العصر . ويتضح لنا هذا النمو في إحساسهم بالفكرة أو في مزجهم الفكرة بالإحساس ، فالفكرة بالنسبة لهم تشتمل على خبرة كاملة من شأنها أن تغير من مشاعرهم . وقد تتنافر الخبرات وتتباعد بالنسبة للشخص العادي ، لكنها تكون في ذهن الشاعر كليات جديدة تتوارد في خاطره توارد الظلمات إلى الينبوع الذي يتفجر ماء عذباً . وهذا هو الحال في شعراء هذه المدرسة في اتساع خبراتهم وتنوعها وتشعبها وفي عمقها وإصالتها .

ويضيف إليوت إلى ما تقدم ما نلاحظه في أواخر عهدنا بهذه المدرسة وقبل بزوغ فجر القرن الثامن عشر من انفصام في عرى الوحدة التي مزجت الفكرة بالإحساس ، وهذا الانفصال لم تنق منه في محيط الفكر والأدب حتى يومنا هذا على حد تعبيره . وما ساعد على انفراج شقّ الرحي ما تركه كل من ملتون ودايدن من آثار وخيمة في هذا المضمار .

ففي الوقت الذي أصبحت فيه اللغة أكرطوعاً وصياغة في يد الشاعر ، تبلورت المشاعر، ووهنت الأحاسيس . فلقد كان الشعراء الميتافيزيقيون أكثر نضجاً من شعراء القرن الثامن عشر ، ولهذا أمكنهم التعبير في أصالة واضحة عن مناطق الفكر والإحساس والجمع بينهما ، فكان لشعرهم صدى عميق في نفوس كتاب القرن العشرين . هذا إلى أن الصورة الشعرية الميتافيزيقية لشعراء القرن السابع عشر كانت أقدر من غيرها في التعبير عن تعقيد الحياة وتشعب المدنية ، فرجع شعراء العصر الحاضر بمخيلاتهم إلى هذا الينبوع الحى ليسد غلتهم ، ويفصح عما تجيش به صدورهم ، وما يحسون به في أعماق نفوسهم .

الفصل الرابع

ملاحظات في تعريف الثقافة^(١)

وكما تأثر إلبوت في حملته على الرومانسية بآراء الناقد الفيلسوف ت. إ. هيوم كذلك تأثر أيضاً في تعرضه لمضمون الثقافة بآراء الشاعر والناقد الإنجليزي ماثيو أرنولد (١٨٢٢ - ١٨٨٨)^(٢). فلقد ذهب أرنولد في تعريفه للثقافة في مقدمة كتابه المشهور عن « الثقافة والقوضى »^(٣) إلى القول بأنها :

« متابعة الكمال الثام عن طريق الرغبة في معرفة أحسن القول والفكر في العالم فيما يختص بالأمور التي تهمننا »^(٤).

أما الانحراف عن هذه المتابعة فغالباً ما يؤدي إلى القوضى العقلية أو الخلقية التي تودى بالأفراد والجماعات إلى التهلكة . لكن أرنولد لم يوجه اهتمامه للجماعات بقدر عنايته بالأفراد ، فلقد كان رائده هو تحقيق صحة الفرد الذهنية والروحية أى كياسة الفكر والاستجابة لوازع الضمير والنزعات الخلقية عند الإنسان . وهذا هو ما عارضه فيه إلبوت ، إذ أنه يرى أن فكرة أرنولد عن الثقافة ناقصة مبتورة ، ذلك أنه لم يطبق الكياسة الفردية على الجماعات المختلفة ، بل اكتفى بتتبع مراحل الكمال عند المرء دون أن يتعرض للمثل العليا التي تربط الجماعات ببعضها ببعض .

إن إشارات أرنولد لبعض الجماعات التي اطلق عليها اسمى البرابرة والحضرين

Notes Towards the Definition of Culture.

Matthew Arnold.

Culture and Anarchy.

“A pursuit of our total perfection by means of getting to know, on all the matters which most concern us, the best which has been thought and said in the world.”

Matthew Arnold, Preface to *Culture and Anarchy*. London 1923, p.x.

(١)
(٢)
(٣)
(٤)

إنما هي إشارات عابرة تخدم قضيته الفردية التي كرس مجهوداته للود عنها ، ولهذا جاء مفهوم « الثقافة » عنده ضعيفاً . ويرجع إليوت السبب في ذلك إلى خلوه منهاجه من التطبيقات الاجتماعية التي تشد من أزره . فلقد أضاف إليوت إلى هذا المفهوم نواحي عديدة منها التأدب والدماثة ورقة الإحساس والمشاعر ؛ ثم التعليم الصحيح والإلمام الشامل بالتراث الماضي وحكمة القدامى . كما يشمل هذا المفهوم أيضاً على اتساع الأفق العقلي وشموله للفكر الفلسفي والقضايا الفكرية المجردة والقدرة على استيعابها والتعبير عنها . كما لعبت أيضاً الفنون المختلفة دوراً جوهرياً في نشر الثقافة فهي عماد الحضارات وركن أساسي في نشأتها ورفعتها .

ويرى إليوت أن هذه النواحي المختلفة تكون سلسلة متصلة الحلقات في المضمون الكلي « للثقافة » ، كما أن نقص إحداها لا بد وأن يؤثر على بقية هذه الاتجاهات ، فالمقدرة العقلية التي لا تستند إلى شيء من التهذيب تؤدي غالباً إلى الغرور والادعاء . ويستخلص إليوت من هذه المقدمات المنطقية قوله بأننا « إذا لم نجد الثقافة في أحد فروع هذا التكامل ، فعلياً أولاً ألا نتوقع شخصاً بمفرده قد حذق فيها برمتها ؛ ونستنتج تبعاً لذلك أن الثقافة الكاملة بالنسبة للفرد قد أضحت خرافة ؛ وعلينا إذن أن نبحث عن الثقافة خارج نطاق الفرد أو الجماعة التي تتكون من الأفراد ، في محيط أكثر رحابة ، لنجدها في نهاية الشوط في نموذج المجتمع بأسره (١) » .

وعلى ذلك فالثقافة الفردية لا يمكن عزلها عن الثقافة الجماعية ، وهذه بدورها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمجتمع المتكامل . فالجماعات المثقفة تعمل دائماً في نسق

(١) "If we do not find culture in any of these perfections alone, so we must not expect any one person to be accomplished in all of them; we shall come to infer that the wholly cultured individual is a phantom; and we shall look for culture, not in any individual or in any one group of individuals, but more and more widely; and we are driven in the end to find it in the pattern of the society as a whole".

T.S. Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture*. London 1948, p. 23.

كلّى متجانس داخل إطار المجتمع الكبير ، فحياة هذه الجماعات قائمة على مشاركتها في وحدة الغايات والأهداف ، كما أنها تستمد كيائها من تبادل الرأى وجهات النظر .

فلقد كانت الثقافة القبلية عامة ، وبتقدم المدنية انتقلت الثقافة تدريجياً من التعميم إلى التخصص ، مما أدى إلى ظهور فروع مختلفة في الديانات والفنون والعلوم والآداب . ومن ثم تبلورت المدينيات وفصلت الطبقات بعضها عن بعض ، وتمخض هذا الاتجاه عن سلسلة طويلة من التنازع والتناحر . وهذا التنازع الطبقي قد انعكس على التنافر العقلى حتى بلغ الصراع أشده بين وجهات المعارف المختلفة . وهذا الاحتكاك مرده إلى قيام بعض العاوم على أكتاف غيرها ورغبة البعض الآخر فى السيطرة على سواها :

إلا أن هذا الاحتكاك فى نظر ألبوت قد ولد لنا مستويات شتى من « الثقافة » وترك وراءه وجهات متعددة . ولقد لعبت المبادئ الوراثية والأسس البيئية أدواراً خطيرة فى تشكيل هذه المستويات ، فانعكست على ثقافات المجتمعات ، وتأثرت بها تأثراً ملحوظاً على مر الأزمنة ، فتوارت بعض القيم التى ذهبت أدراج الرياح ، وحلت مكانها قيم جديدة فيها استجابة لتقدم الفكر ولتعقيد سبل الحياة كلما تطورت المدنية وخطت خطوات وثابة نحو التقدم .

على أن ذلك لا ينسبنا جانب الخطورة إذ أن التهادى فى التخصص قد يؤدى أحياناً إلى فصم عرى « الثقافة » . وهذا التفكك يعد ضربة قاضية على المجتمع بأكمله ، فمن المتعذر صحوته بعد هذه النكبة التى حلت به ، إذ يعتبرها ألبوت أشد النكبات وأخطرها بلية . فالانحلال الثقافى ^(١) منتج من التعارض الفكرى ، والتكتل الأيديولوجى أو المذهبى ، ومن التشتت ذهنى ، والانفصال الطبقي داخل المجتمع ، مما أوجد هوة سحيقة بين الأشكال والمضامين . ويشير

إليوت إلى هذا النوع من الانحلال في المجتمع الغربي بقوله :
 « لقد نحا الفكر الديني إلى العزلة التامة البعيدة عن الخبرة الدينية ، والفلسفة
 قد بعدت عن الفن ، ونمت هذه العزلة بواسطة جماعات لا تتصل الواحدة
 منها بالأخرى . فتبلد الإحساس الفني بعد أن عاش في منأى عن الإحساس
 الديني ، ولقي الأخير نفس المصير بعد انفصاله عن الإحساس الفني »^(١) .
 هنا يكمن الخطر الذي يؤثر في المجتمع كوحدة كلية . وهذا الانحلال
 لا ينعكس على الأفراد الذين يكونون هذه الجماعات فحسب ، بل إن خطره
 يمتد إلى غيرها من المجتمعات التي عاصرتها والتي تلها . فلم تكن « الثقافة »
 يوماً ما وقفاً على جيل معين أو عصر بذاته ، بل إنها تشمل العالم بأسره والبشرية
 جمعاء .

فلقد توارثت الأجيال ثقافات متعددة ، ولم تكن في مجموعها مجرد خبرات
 متناثرة ، بل إنها تكون أسلوباً في الحياة ، ينتقل من جيل إلى جيل ومن عصر
 لآخر . ويضع إليوت على عاتق جماعة المثقفين مهمة نقل التراث الماضي وتنوير
 أذهان أهل الحاضر . ولا تقتصر مهمتهم على بعث التراث المحلى بل الاتصال
 أيضاً بالثقافات الأخرى التي أثرت وما زالت تؤثر في ركب الحضارة . وبهذا
 تتفاعل الثقافات التي لا تقتصر على لون معين ، ولا تخضع لإطار محلى
 خاص .

ولا يعنى إليوت من وراء ذلك خلق ثقافة عالمية قائمة على محاولة التوفيق بين
 الثقافات المختلفة . فالثقافة العالمية في نظره هي مجموعة الثقافات المحلية التي تتصل
 بعضها ببعض والتي تستفيد من الثقافات الأخرى بقدر ما تفيد غيرها أيضاً .
 فهو لا يعنى بالثقافة العالمية محو الخصائص المحلية ، فليس هذا من شأن « الثقافة »

(١) "Religious thought and practice, philosophy and art, all tend to become isolated areas cultivated by groups in no communication with each other. The artistic sensibility is impoverished by its divorce from the religious sensibility, the religious by its separation from the artistic."

فى شىء . إن الاحتفاظ بالمؤثرات المحلية فى خصوبة ونماء للثقافة العالمية ، إذ تبلور الثقافة العالمية عن طريق احتكاك هذه المؤثرات بعضها ببعض ، وفى اختلافاتها إثراء للثقافة وتشعب لمقوماتها .

ومع أن التعلم يحتل مكان الصدارة فى هذه المقومات إلا أن هناك عناصر أخرى لها قيمتها أيضاً فى تشييد صرح « الثقافة » وهى العوامل المنزلية والبيئية والصحافة ووسائل النشر والإعلام وغيرها من الأمور التى تتصل بحياة الناس وتشكل أفكارهم ، وطرق معيشتهم ، وإعمالهم التى يقومون بها ، ووسائل تسليتهم وسلوكهم . أو بمعنى آخر كل ما يتصل بحياتهم الخاصة والعامة .

الفصل الخامس

إليوت ونقده للمسرح الإليزابيثي

إن تقدم الفن المسرحي في العصر الإليزابيثي في إنجلترا يرينا اختلافاً جوهرياً في المضمون اللغوي بالنسبة لكتاب المسرح الذين سبقوا هذا العصر . فبينما اعتمد « كيد »^(١) و « مارلو » على أساليب البيان المختلفة التي تهدف إلى الإتيان بالتعابير البراقة المتمقة ، إذ بشكسبير يبذل جهده طاقته في الإفصاح عن مكنونات النفس وما يجيش في صدور الناس من مشاعر وإحساسات مختلفة متباينة . فلقد أصبح التعبير اللغوي على يد شكسبير أو وبستر^(٢) أكثر طواعية في تعبيره عن مستويات الشعور . فالمرونة الوجدانية قد تبلورت في هذا العصر إلى أن أصبحت سمة أصلية له بعد أن تخلصت تدريجاً من حدود الصنعة والتكلف . فلا غرو إن اضطبغت بالصبغة الفنية الخالصة في اعتمادها على المواقف المسرحية وفي تجسيم الأبعاد والزوايا التي تبدو منها شخوص المسرحيات . ففي مسرحية « روميو وجوليت » على سبيل المثال يتحد المحبان لا شعورياً بعد أن ذابت الفوارق والفواصل بينهما . فهذه المسرحية تبين لنا في وضوح وجلاء الأبعاد المختلفة للدراما النفس حينما تخطو خطوات وثابة نحو السمو والصفاء ، وما يصادفها في سبيل تحقيق مبتغياتها من صعاب وما يقف أمامها من سدود منيعة تحول دون هذا التقدم نحو غرضها المنشود .

ولقد تأثر المسرح الإليزابيثي بفن سنيكا^(٣) الكاتب المسرحي الروماني الذي يرجع له الفضل الأكبر في إرساء دعائم الأسس التي ارتكز عليها الفن

Kyd.
Webster.
Seneca.

(١)
(٢)
(٣)

المسرحى فى العصر الإليزابيثى . فقد أجاد سنيكا فى خلق شخوص مسرحياته الذين اتسموا بولائهم للدولة وبتفاعلهم مع الأحداث الاجتماعية والسياسية الجارية . ويختلف المسرح الرومانى فى هذا الصدد اختلافاً بيناً عن المسرح الإغريقى إذ أن الأخير يعتمد اعتماداً كبيراً على القدريّة ، وصلة بنى البشر بالآلهة ، وما ينتج عن ذلك من إيجاد مستويات أخلاقية لها طابع تقليدى معين . ولهذا فإن عنصر الصراع الذى أثرى المأسى الإغريقية قد اضمحل فى عصر الدراما الرومانية ، فبدلنا ضئيلاً باهتاً : إذ اقتصر على بعض الانفعالات الوجدانية الخاضعة للنزوات الخاصة حينما تتعارض مع الأحداث الخارجية . وإزاء هذا الاضمحلال زخرت المسرحيات الرومانية وبخاصة مسرحيات سنيكا بالأحداث الطويلة التى لا تفيد شيئاً فى تقديم الحبكة الفنية ، كما أنها لا تساعد بالتالى على إبراز أعماق المضامين الدرامية التى تتسم بها المأسى العظيمة التى أنتجها الإغريق . إن هى إلا سلسلة من الألفاظ الرنانة والتعابير المشجبة التى لا تفيد « التكنيك » المسرحى فى شىء .

أما بالنسبة للشكل الذى قام عليه المضمون المسرحى عند سنيكا فقد صيغ فى قالب خلقى تحده أبعاد صارمة لا تعطى مجالاً لنمو الشخصيات فى تفاعلها مع المواقف الدرامية المختلفة . أما فى حالة المسرحيات الإغريقية فإننا نحس بأن الخيوط الخلقية قد نسجت على منوال « شكلى » قد أحكمت أوصاله ، إذ أنه قائم على التجاوب الفنى بين الفكرة التراجيدية ومقوماتها المسرحية . وهذا التجاوب وليد النزعات الدينية والطبقية التى نبعت منها المأسى فى منشأها .

إن فكرة الحبكة لم تكن واضحة المعالم فى الفن المسرحى عند سنيكا ، ذلك أنه كان ينتقى غالباً قصة متداولة قد تعارف معظم الناس عليها ثم يصيغها فى قالب لا نقول إنه قالب مسرحى صميم ، إذ أنه يعتمد على الحوار بقدر اعتماده على الإسهاب فى الوصف . وسرد الأحداث البطولية : وصياغتها كلها داخل إطار منمق من التعبير اللفظى . وكثيراً ما يعتمد سنيكا على إثارة الرعب بإرافة

الدماء كما في مسرحية « ثيستيس »^(١) التي أطلق عليها إليوت اسم « تراجيديا الدماء »^(٢) . فقد أثرت تأثيراً ملحوظاً في « التراجيديا الإسبانية » لتوماس كيد^(٣) و « الملك لير » لشكسبير^(٤) و « دوقه مولى » لجون وبستر^(٥) . وقد لازم المسرح الإليزابيثي هذا الاتجاه منين عديدة ، إلا أن إليوت لا يعد سنیکا مشولاً عن ذلك بقدر ما يلقي التبعية كلها على عاتق المسرح الرومانى بوجه عام ، إذ تغفل فيه الميل إلى صفك الدماء .

كما تأثر كتاب المسرح الإليزابيثي أيضاً بالمواقف الدرامية والتعبيرات اللغوية التي ذهب إليها سنیکا . ويتجلى هذا الأثر في مسرحيات كريستوفر مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣)^(٦) وروبرت جرين (١٥٦٠ - ١٥٩٢)^(٧) وبن جونسون (١٥٧٣ - ١٦٣٧)^(٨) وجورج تشابمان (١٥٥٩ - ١٦٣٤)^(٩) ، وهؤلاء جميعاً قد قاموا بمحاكاة سنیکا في مناجه وطرق تفكيره وأسلوبه . ولم يقتصر هذا الأثر على كتاب العصر الإليزابيثي بل امتد إلى غيرهم من كتاب المسرح أمثال سيريل تورنير (١٥٧٥ - ١٦٢٦)^(١٠) وفيليب ماسنجر (١٥٨٤ - ١٦٣٩)^(١١) وجون فورد (١٥٧٦ - ١٦٣٩)^(١٢) ووليم وتشلى (١٦٤٠ - ١٧١٦)^(١٣) ووليم كونجرىف (١٦٧٠ - ١٧٢٩)^(١٤) . وهنا يقرر إليوت بأن شكسبير قد أفاد هؤلاء الكتاب الذين جاءوا من بعده بقدر ما استفاد من تلك

“Thyestes”.

“Tragedy of Blood”.

Thomas Kyd’s “Spanish Tragedy”.

Shakespeare’s “King Lear”.

John Webster’s “Duchess of Malfi”.

Christopher Marlowe.

Robert Greene.

Ben Jonson.

George Chapman.

Cyril Tournear.

Philip Massinger.

John Ford.

William Wycherley.

William Congreve.

اللدخيرة القوية والحصيلة الفنية التي وجدها أمامه بعد أن أثراها مارلو ، لكنها ترجع في أصولها وجذورها إلى سنيكا الذي غرس بذورها وبخاصة في مضمار التعبير اللغوي . على أن هذا الأثر لم يقتصر على محيط الأسلوب بل تعداه إلى المحور الفكري الذي تلور حوله غالبية مسرحيات تشابمان وبين جونسون وماسنجر على سبيل المثال . كما أن بعض مسرحيات شكسبير مثل « الملك لير » لم تخرج عن الحتمية القدورية التي دعم أسسها سنيكا إذ أن الخط الدرامي هذه المسرحية ينتهي إلى خاتمة محتومة لا يمكن الفرار منها .

* * *

وتتضح لنا هذه الحتمية الدرامية في مسرحية « تامبورلين العظيم »^(١) لمارلو ، إذ نجد تامبورلين يكرس كل مجهوداته في سبيل الجري وراء الكسب المادى والحصول على القوة مهما كلفه ذلك من عناء وقسوة . وهو في سبيل بحثه عن العظمة والجاه قد ضرب بالمثل والمبادئ عرض الحائط ، فتحدى الآلهة والناس ، لكنه عجز عجزاً تاماً أمام سلطان الموت الذي نهزه وقهره وردّه على أعقابهِ خائباً محسوراً .

إلا أن هذه الأبعاد الدرامية التي نجح مارلو في تجسييمها حول صراع تامبورلين قد تبلورت في مسرحيته المشهورة « الدكتور فوستوس »^(٢) ، إذ يتحول الصراع إلى محنة داخلية بعد أن باع فوستوس نفسه للشيطان في سبيل حصوله على مزيد من العلم والمعرفة . فلقد تاقت نفسه إلى المعرفة المطلقة ، ولهذا نبذ كل ما وصل إليه من علوم الغصور الوسيطة ومعارفها . ولقد أجاد مارلو في تعبيره عن هذا التحالف مع الشيطان وما نتج عن ذلك من صراع مرير حول محاولات فوستوس في تحقيق مأربه والجري وراء مشتهياته بعد أن ضحى في سبيل ذلك بكل مرتخص وغال . ولهذا جاءت لنا هذه المسرحية قوية في تعبيرها عن دراما

“Tamburlaine the Great”.
“Dr. Faustus”.

النفس وتراجيديا الروح . وما زاد في موجة الصراع التي تتمخلل المسرحية برمتها تأرجح فوستوس بين الخير والشر ، وبين الأمل واليأس ، وبين التسليم أحياناً للإرادة الإلهية والخضوع المطلق للنزوة العارمة ووازع الشر الذي أطاح به آخر الأمر إلى الخضم . فلم يبق إلا بعد فوات الأوان ، فكانت كبوته نهائية ، وخاتمة حتمية مخزنة . ولعلنا نحس بهذه الحتمية في المواقف الأولى للمسرحية من خلال الحوار الطويل بين فاوستوس ومفيسستوفيليس^(١) (الشيطان) ، كما نشعر أيضاً بأن فاوستوس قد سار في هذا الاتجاه الذي تصعب العودة منه ثانية . لقد عرف أخيراً أنه لا يملك مفاتيح الغيب ، كما أن حصوله على المعرفة المطلقة قد أصبح ضرباً من ضروب الخيال ووهماً قد هوى به إلى أعماق تلك الهوة السحيقة التي طوته تحت ثراها وظلماتها .

* * *

وبالرغم من أن مارلو لم يعمر طويلاً إذ مات وهو في التاسعة والعشرين من عمره إلا أن شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) قد تأثر به تأثراً واضحاً وبخاصة في مسرحيته الخالدة « هاملت » بما فيها من صراع ونزاع وتردد ، وكلها صدى لمحنة الدكتور فاوستوس الداخلية . ويرجع لمارلو الفضل في إرساء معالم التراجيديا بعد المحاولات اليائسة التي قام بها بعض كتاب المسرح الذين سبقوه أمثال توماس ساكفيل^(٢) وتوماس نورتون^(٣) اللذين اشتركا في كتابة مسرحية « جوربودك »^(٤) . لقد أصبح البيت الشعري الأيامي أكثر طوعاً وسلاسة في التعبير عن المواقف الدرامية المختلفة ، فجاء بلسماً شافياً لكتاب المسرح في العصر الإليزابيثي وبخاصة بعد ذلك الملل الذي نحس به في أبيات « جوربودك » . هذا وقد

Mephistopheles.
Thomas Sackville.
Thomas Norton.
"Gorboduc".

(١)
(٢)
(٣)
(٤)

أضفى شكسبير على البيت الأيامي من الرقة والعذوبة والأصالة والقوة ما هو أهل له بعلم أن خطأ به مارلو خطوات كبيرة حالقها التوفيق .

وإذا كان مارلو قد اهتم بمسرحية الشخص الواحد فإن شكسبير قد كرس مجهوداته كلها للعلاقات الإنسانية القائمة بين بنى البشر وبخاصة ذوى الجاه والعظمة والسلطان . هذا إلى أن مسرحيات مارلو فى حبكها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمآسى الإغريقية ، إذ فى مأساة « الدكتور فاوستوس » نجد صراعه ضد القدر ومحاولاته المتكررة للسمو إلى مصاف الآلهة .

أما فى مسرحيات شكسبير فإن ما يحل بالبطل من بلايا لا يتركز عليه وحده ، بل إن هذه الآثار الوخيمة تمتد طويلاً وعرضاً لتشمل عدداً غفيراً من الشخصيات المتصلة به ومن هنا كان عنصر الخوف الذى تتولد منه الشفقة على البطل ومن حوله فى صراعهم ضد الأقدار . فنحن نشفق على الملك لير أكثر من ماكبث إذ أن الأخير كان طوعاً لإرادة زوجته فهى اليد المحركة وراءه التى دفعته لقتل الملك دنكان .

كما تلعب الصدفة دوراً هاماً فى بعض مسرحيات شكسبير فى تشكيل الحدث كما فى مسرحية « روميو وجوليت » فلولا تأخر جوليت فى رقدتها لما أقدم روميو على نهايته المفجعة ، ولولا توافى إدجار فى مجيئه إلى السجن لم له إنقاذ حياة كورديليا ذات الشخصية الملائكية فى مسرحية « الملك لير » ، ولولا مهاجمة القراصنة لسفينة هاملت لما عاد على عجل إلى الدانمارك للانتقام من عمه فى مسرحية « هاملت » .

هذا إلى أن الفاجعة التى تنتهى بها مآسى شكسبير ترجع فى أصولها إلى الصراع الدائم بين البطل والأقدار أو بينه وبين غيره من الشخصيات . والصراع الداخلى وهو أشدها خطراً وأكثرها عمقاً هو ما تتسم به مسرحيات « هاملت » و « ماكبث » و « الملك لير » ، وفاجعة كل منهم هى نتيجة مؤكدة لما قدمت يدها من فعال . فيها هو ماكبث تسوقه الرغبة الملحة فى الحصول على الجاه ،

والمملك لير في نوبة من البلاءة قد قام بتقسيم مملكته بين بناته ، أما في حالة هاملت فإن مجرى الأحداث وما تولده من تردد وصراع قد فرضت نفسها كلها فرضاً عليه فأجبرته على الانتقام . ولعلنا نحس في أعماق نفوسنا بالراحة والرضى في خاتمة كل من هذه المآسى حينما ينقلب الشر ضد صاحبه ويثاب أصحاب الضمائر الحية والنفوس الأبية ، إلا أن هذا الاتجاه لا يشكل قاعدة مطردة ، ففي موت كورديليا في مسرحية « الملك لير » صدى للحياة الاجتماعية العادية التي لا تخضع دائماً لمثل هذه القضايا .

ولما جاء بن جونسون وجد النقد أن مسرحياته تخاطب العقل أكثر من مخاطبتها للوجدان . كما أن الإلمام بالناحية الجمالية في مسرحياته أمثال « فولبوني »^(١) و « السيدة الصامتة »^(٢) و « الكيموي »^(٣) يحتاج إلى جهد وعناء للبحث عنها من وراء السطحية التي قد تبدو لنا بعد قراءتها على عجل . ويقول إليوت إنه لتقييم هذه المسرحيات من الوجهة الفنية فإننا نحتاج لدراستها ككليات لنصل إلى مضمونها الدفين ومحورها الذي تدور حوله كل منها .

لقد فشل جونسون حينما همّ باقتحام عالم التراجيديا ، حيث أنه عرف جيداً بل أيقن أن ازدهار فنه منصب على الملهاة بهجائها المقذع وسخرتها الاجتماعية . وقد وضع نصب عيني به بعض المثل الخلاقة ، وتركز هجاؤه حول تلك الشخصيات التي تحيد عن هذه المثل ، أما بقية شخوصه المسرحية فهم أناس لا حول لهم ولا قوة ، يبدوون لنا في معظم الأحوال كلوحات باهتة لا حراك فيها ، يعوزهم الطابع الدرامي أو القيمة المسرحية التي تزخر بها ملهاة موليير مثلاً .

إن جونسون يؤثر الواقعية ولهذا يعوزه الجو الرومانسى الذي أجاد شكسبير

“Volpone”.

“The Silent Woman”.

“The Alchemist”.

(١)
(٢)
(٣)

فى إبداعه كما فى مسرحية « العاصفة »^(١) على سبيل المثال . كما يعوزه أيضاً التحليل النفسى الرائع الذى يتخلل مسرحية « هاملت » مثلاً . إن شخصياته على وجه العموم تفتقر إلى الأبعاد المرامية التى تخلق من آدميتهم أناس ينبضون بتفاعلات الحياة وبالاتفاعلات التى تتشكل بتشكّل المواقف المسرحية ، وتتعدد باختلافها وتزاحمها . كما أن شخصياته النسائية تعوزها الرقة والعدوبة بل الجرأة والإقدام أيضاً ، وهذه كلها تزخر بها مسرحيات شكسبير .

لكن جونسون قد ضرب قصب السبق فى مضمار الحبكة المسرحية وفى نموها وتعلّقها . ولقد ساعده على ذلك ما نحس به من ثراء فى الأحداث أحياناً . وهو فى كل ذلك يحرص كل الحرص على مراعاة الوحدات الكلاسيكية للزمان والمكان والحدث ، فهذه الفروض التى وضعها أرسطو كانت طوع بنان جونسون ، فلم تكن عائقاً يقف حائلاً فى وجهه كما وقفت فى طريق كورناى^(٢) مثلاً إذ أنها لم تساعد الكاتب الفرنسى على إبراز أحداثه ونمو شخصوه المسرحية .

لكن هذا لن ينسنا قول إليوت إن شخص جونسون المسرحية ما هى إلا أنماط تتسم بطابع المغالاة ، وتقوم على دعامة من الهزل أو الفكاهة فى أبسط صورها . وهى لهذا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالموقف أو المواقف المعدة لها كما فى ملهاة « قولوى » ، إذ يصعب علينا انتزاعها من المواقف الخاصة بواقع الحياة فى إنجلترا فى العصر الإليزابيثى . أما كوميديات شكسبير فقد كتبت لها الحياة ، كما يقول إليوت ، فى أى عصر وفى أى مكان ، إذ أنها تبلغ من القوة ما يحمل تفاعلها مع الأزمنة والبيئات المختلفة أمراً ميسوراً . فلقد تشابكت فيها الأحداث وتأصلت فيها الجذور التى امتدت إلى البواطن الدفينة لخصال الناس ودوافعهم ومبتغياتهم . إن التربة الشكسبيرية غنية بمقوماتها لكنها عند جونسون تفتقر إلى المواد الأولية ، فلا غرو إن أنتجت لنا نباتاً ذابلاً آيلاً للسقوط .

"The Tempest".

Corneille.

(١)

(٢)

الفصل السادس

النقد الحديث كما يراه إليوت

فى المحاضرة التى ألقاها إليوت فى جامعة مانيسوتا بأمريكا سنة ١٩٥٦ تحت عنوان « حدود النقد »^(١) أضاف عدة آراء للاتجاهات السالفة التى سبق أن أعلنها على صفحات الكتب والمجلات وفى المحاضرات العامة . لقد نوّه أولاً إلى تغير اتجاهات النقد فى الفترة الأخيرة منذ عصر الناقد الفذ كوليردج^(٢) إبان الحركة الرومانسية إلى وقتنا الحاضر . والسبب فى ذلك مرده إلى تقدم العلوم الاجتماعية فى السنوات الأخيرة وبخاصة فى النصف قرن الماضى . ولقد انعكس هذا التقدم على أساليب النقد واتجاهاته . هذا إلى تأثير النقد أيضاً بالمناهج العلمى الذى خطا فى القرن العشرين خطوات وثابة واسعة ، كما تأثر أيضاً بالدراسات النفسية التى انعكست بدورها على فروع الأدب والفن المختلفة . وأضاف إليوت إلى هذه الأسباب التى أدت إلى تشكيل قضايا النقد عدة مشاكل أخرى لا تقل عنها أهمية مما قد أدت إلى تحويل دفة النقد إلى جهات جديدة وآفاق لم يسبق له أن طرقها . وهذه القضايا الجديدة هى الصراع النفسى والحيرة الفكرية والقلق الذى انتاب الناس بعد أن فقدوا الثقة فى القيم المختلفة ، فلم يعد هناك رادع أو وازع أو نقطة ارتكاز يستند إليها الباحث أو المفكر . ولهذا تشعبت فروع النقد لمحاولة طرق هذه الميادين الجديدة ، فأصبحت وظيفته هى الاستمتاع بالأدب وإعادة فهمه فى عمق وإمعان ثم تفتيح الأذهان لما استجد من تفاعلات مع العلوم والفنون المختلفة . ولا يعنى إليوت بالفهم الصحيح الإلمام بالكلمات والعبارات والتراكيب ، فقد نلم بها كلها دون أن نصل إلى أى مرحلة

من مراحل التقييم الجيد للنصوص الأدبية . ومعيار التقييم في نظر إليوت هو ما نحس به من متعة عميقة حينما نقرأ نصاً من النصوص الجيدة ثم نستجيب لعظمته الفنية وقيمتها الأدبية . ولا تتأني هذه المزايا إلا على أساس الفهم السليم والاستجابة الصحيحة فهما عماد النقد المتكامل . إن نقص أحد هذه العناصر سيؤدى حتماً إلى عدم اليتهؤ أو التكيف على الوجه الصحيح ، ومن ثم نخرج عن النص الذى نحن بصددده ، وينشأ عن ذلك تفاعلات لا تمت له بأدنى صلة ، فهى من وحى خيالنا ، واستجابة لرغباتنا ونزواتنا .

كما أن الناقد الذى تشعبت ألوان معارفه وتخطت حدود النقد الأدبي وتطرقت إلى غيره من الفنون المختلفة ، هو أقدر من غيره على وضع النصوص في مكانها الملائم ، وهو أقدر أيضاً على توجيه انتباهنا نحو نواحي المتعة الأدبية والفنية التى تحدث عنها إليوت سالفاً . أما الناقد الذى يقتصر على الأدب وحده دون تعرضه إلى غيره من الفنون لابد وأن يكون نقده أميل إلى التجريد الخالص . وهذا هو الحال أيضاً في الشعر ، فالشاعر الذى يقتصر* على أسلوب شعري معين لابد وأن يكون شاعراً أجوفاً . فلقد لعبت الخبرات المترامية والأفكار المتزاحمة والاتجاهات المتشعبة أدواراً عظيمة في إخصاب الشعر وإثراء مكوناته وميادينه . فحيط النقد إذن لا يتصل بالمجردات ، وحصيلته لا تعتمد على الأقوال المأثورة ، كما أن خلاصته في آخر الأمر لم تكن منتجاً من القوانين الجافة الصارمة والقواعد المتداولة التى عنى عليها الزمن فأصبحت بالية رثة لا تقنى ولا تسمن من جوع . إن النقد الحى هو الذى يعبر عن الحياة في تكاملها بمبادئها وخبراتها ، وهو المرأة الصادقة لمعترك الحياة بمشكلاتها وتعقيد أمورها . وعليها أن ندرك أن النقد الأدبي خاضع لعوامل شتى تاريخية واجتماعية وخلقية ، وأن هذه العوامل وهى متفرقة لا تنى بمهمة التقييم الصحيح . إنها ترشدنا إلى اتجاهات هذه الإشعاعات حيث تتجمع في بؤرة واحدة تختلط فيها الفكرة بالوجدان وتتحد بها في أصالة وعمق .

وعلى ذلك فلقد تبلورت مهمة الناقد في تتبع هذه الإشاعات وتبيان تجمعاتها للقارئ الذى قد يعجز عن الوصول إليها إلا بعد جهد وعناء . وتنحصر مهمته أيضاً في إزالة ما قد يكتنف النصوص من غموض وإبهام لتبدو جلية واضحة حتى يتمكن القارئ من فهمها والتفاعل معها على الوجه الصحيح . وهذا مما يتطلب من القارئ أيضاً فهماً عميقاً وإحساساً صادقاً وقدرة على التدقيق في غير تحيز .

* * *

مراحل الليوت النقدية وميزاتها وخصائصها :

على ذلك يمكننا أن نقسم المراحل النقدية التي مر بها الليوت إلى ثلاث مراحل : الأولى وتنتهى في سنة ١٩٢٨ وفيها نجده يضع التعاريف والأسس المبدئية العامة التي لازمتها في الفترتين التاليتين . وهذه المرحلة خاصة بمبادئ النقد بوجه عام والموضوعية الفنية على وجه التخصيص بما في ذلك فكرته عن التقاليد والعمليات الإبداعية في الخلق الفني . ويدخل في نطاق هذه المرحلة مقالاته عن « التقاليد والموهبة الفردية » (١٩١٧) و « البيان والدراما الشعرية » (١٩١٩) و « هاملت » ونظريته عن المعادل الموضوعي (١٩١٩) وكتابه عن « الغابة المقتنسة أو مقالات في الشعر والنقد » (١٩٢٠) ثم مقالاته عن « الشعراء الميتافيزيقيين » (١٩٢١) و « جون درايدن » (١٩٢٢) و « وظيفة النقد » (١٩٢٣) و « حوار عن الشعر المسرحي » (١٩٢٨) .

أما المرحلة الثانية فتمتد إلى سنة ١٩٣٤ ، وفي هذه المرحلة تبلور آراء الليوت عن النقد وصلته بالاتجاهات الاجتماعية والتيارات الفكرية المختلفة . وفي هذه الفترة يظهر لنا مقاله الرائع عن « دانتي » (١٩٢٩) ثم مقالاته عن « الخبرة والتقاليد في الأدب المعاصر »^(١) (١٩٢٩) و « المقالات المختارة » (١٩٣٢) وكتابه عن « أهمية الشعر والنقد » (١٩٣٣) وكتاب آخر أطلق عليه « نحو

آلهة غرباء» ^(١) (١٩٣٤) .

أما المرحلة الأخيرة التي تبدأ بكتابه عن « المقالات القديمة والحديثة » ^(٢) (١٩٣٦) وتستمر إلى وفاته ، فهي اختلاط وامتداد للمرحلتين السابقتين ، وفيها إرساء لمعالم النقد السالفة ، ونمو وازدهار لآراء لم تكن قد اختمرت من قبل . ففي سنة ١٩٣٩ يظهر لنا كتابه عن « فكرة المجتمع المسيحي » ^(٣) وفي سنة ١٩٤١ كتاب آخر عن « وجهات نظر » ^(٤) ، وثالث في سنة ١٩٤٢ عن « موسيقى الشعر » ^(٥) ورابع في سنة ١٩٤٥ عن « ما هو الكلاسيكي ؟ » وفي سنة ١٩٤٨ أصدر كتاباً عن « ملاحظات في تعريف الثقافة » ، وفي سنة ١٩٥٣ كتاباً آخر عن « الأصوات الثلاث للشعر » ^(٦) ثم محاضرة عن « حدود النقد » وقد ألقاها في جامعة مانسوتا في الثلاثين من أبريل سنة ١٩٥٦ .

من ذلك نتبين أن آراء إليوت في الفترة الأولى كانت مقصورة على الأدب الإليزابيثي وعن كتاب المسرح في عصر الملكة إليزابيث على وجه الخصوص ، ثم أبحاثه عن الشعر الميتافيزيقي التي نجد لها صدى قوياً في شعره الذي كتبه في هذه الفترة وخاصة في قصيدة « الأرض الحراب » . ففي هذه القصيدة نجد امتداداً وتفاعلاً لنفس « التكنيك » الذي برع فيه شعراء المدرسة الميتافيزيقية في القرن السابع عشر وهو التصوير الغريب للرؤيا وربط الاتجاهات المتباعدة بعضها ببعض وجمعها حول محور واحد بالرغم من تفوقها في منشأها ومبداها . ويتضح لنا هذا التقارب بين شعره ونقده في إعلانه في محاضرته عن « حدود النقد » أن آراءه النقدية ما هي إلا منتجاً لمراحله التجريبية في ميدان الشعر ،

"After Strange Gods".

"Essays Ancient and Modern".

"The Idea of a Christian Society".

"Points of View".

"The Music of Poetry".

"The Three Voices of Poetry".

(١)
(٢)
(٣)
(٤)
(٥)
(٦)

فإعجابه بالمدرسة الميتافيزيقية قد انعكس على الأشعار التي كتبها في عشرينات هذا القرن . ومع أن هذا الإعجاب قد لازمه طيلة حياته إلا أنه أضاف إليه عدة اتجاهات بعد ذلك ومعظمها اتجاهات فلسفية وتصوفية كما نبين في مقاله عن « دانتى » الذى أصدره فى كتيب خاص .

فلقد اهتم إليوت بشعر دانتى واقتبس من « الكوميديا الإلهية » عدة مقتطفات نسجها فى ثنايا قصائده « كالأرض الخراب » و « رماد الأربعاء » و « الرباعيات الأربع » وكلها تدين بالولاء والتقدير لعبقرية الشاعر الإيطالى الكبير . ويتسم هذا التقدير فى معظم الأحيان بطابع الحماس وهو ما نلمسه فى ثنايا كتيبه عن دانتى منذ أول وهلة .

وأعقب ذلك محاولته لإرساء بعض القيم الاجتماعية والخلقية فى الأربعينات كما يتضح فى « ملاحظاته عن تعريف الثقافة » مبينا لنا كيف أن هذه القيم تنعكس على التيارات الفكرية للشعوب المختلفة وهى التى تؤثر بدورها على أساليب حياتهم . ثم انتقل فى الخمسينات للحديث عن الشعر المسرحى ويرجع هذا إلى اهتمامه بكتاب المسرح فى العصر الإليزابيثى .

الفصل السابع

موقف إليوت كناقد بالنسبة للتيارات الأوروبية والأمريكية المعاصرة في النقد

لقد تقدم النقد في فرنسا في أوائل القرن التاسع عشر على يد شاتوبريان^(١) الذي وضع بذور الاتجاه القائم على التحليل السيكولوجي . ويمكننا اعتبار مدرسة كبريدج التحليلية في إنجلترا امتداداً أو صدى لهذه الأسس الأولى التي ظهرت في فرنسا في القرن الماضي . ومن ثم ترعرعت هذه البذور الأولى على يد سانت بيث^(٢) الذي يعتبره جمهوره النقاد مؤسساً للمدرسة النقد الحديثة في فرنسا . وهو يتفق مع إليوت في بعض مناهجه إذ أنه يرى أن وظيفة الناقد هي إيضاح النصوص الغامضة ووضع الحقائق جلية واضحة أمام أعين القراء حتى يتمكنوا من تذوق النصوص الأدبية وبالتالي تقييمها على أسس سليمة . وتعرض أيضاً لبعض كتاب الأدب كما ذهب إليوت فيما بعد ، ولكل منهما آراءه السديدة في الأدبين الفرنسي والإنجليزي . إن سانت بيث لم يهتم بكتابة تاريخ للأدب بقدر اهتمامه بعرض بعض الحقائق الفلسفية التي ترتبط بالأدب ، وهذا هو نفس المهاج الذي ذهب إليه إليوت حينما تعرض لشعر دانتي والشعراء الميتافيزيقيين . وقد أوضح لنا هذا الكاتب الفرنسي ذلك المهاج في كتابه الذي أطلق عليه اسم « أيام الاثنين »^(٣) .

وفي أواخر القرن الماضي بعد أن تبلورت الحركة الانطباعية^(٤) في فرنسا على أيادي أناتول فرانس^(٥) وجول لمر^(٦) وريمي دي جورمون^(٧) ، تبدأ مرحلة

Chateaubriand.

Sainte-Beuve.

"Les Lundis".

Impressionism.

Anatole France.

Jules Lemaitre.

Rémy de Gourmont.

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

(٥)

(٦)

(٧)

التعارض بين إلبوت وبين هذا الاتجاه الجديد الذى كرس إلبوت كل مجهوداته للحضنه وبخاصة بعد أن رسخ بنيانه فى العصر الحاضر . فلقد بذل جهوداً موفقة لتحطيم البنيان من أساسه ليقيم مكانه صُرحاً كلاسيكية قد شيدت على دعائم علمية . وكان رائده فى هذا المضمار هو الاتجاه الموضوعى الذى سما به إلبوت إلى القمة النقدية ، فتبلورت على يديه كل مقوماته وعناصره . وعلى هدى هذا المهاج الذى دار كوكبه فى فلك التقاليد استطاع إلبوت أن بعيد تقييم الأدب الأوروبى عامة والإنجليزى على وجه التخصيص . فعقد المقارنات بين الآداب والفنون المختلفة وخرج من هذه الموازنات بنتائج قيمة أفادت النقد الأدبى أياً فائدة ، اذ وجه الأنظار إلى قيمة المدرسة الميتافيزيقية فى الشعر ، وعظمة دانتى الفلسفية والشعرية ، وبراعة كل من دراين وبوب النقدية . كما هاجم النقد الرومانسى الذى تمخضت عنه الحركة الانطباعية فى الأدب والفن ، اذ أن مثل هذا النقد يقوم على العاطفة الفردية والانطباعات الشخصية . وهذه الانطباعات فى أغلب الأحيان غامضة يعوزها المهاج العلمى ، فهى كثيراً ما تخفى فى ثناياها ميولاً وأهواءً لا تمت للإنتاج الفنى بأذى صلة . ومن هنا بدت لنا مفككة بل ومتناثرة فى غير ترابط أو هدف يجمعها .

وعلى أية حال فإن اتجاهات الحركة النقدية فى فرنسا قد تركزت فى « المجلة الفرنسية الجديدة »^(١) التى تأسست سنة ١٩٠٩ . وبمضى الأيام أصبحت صدى قويا لتيارات النقد هناك . وظهرت أبحاث قيمة على صفحاتها لكبار الكتاب أمثال كلوديل وفاليرى وبراست . ومع أنها عارضت الحركة الرمزية التى احتضنها إلبوت إلا أنها فى العشرينات والثلاثينات من هذا القرن أفسحت جزءاً كبيراً من صفحاتها للتعبير عن الحركة السيربالية^(٢) التى تمت وترعرعت فى ذلك الوقت فى فرنسا على يد أندرى برتون^(٣) . وفى الأربعينات عالجتها مشا كل الوجودية^(٤)

«La Nouvelle Revue Française».

Surrealism.

André Breton.

Existentialism.

التي وطلد دعائهما جان بول سارتر^(١) . كما تطرقت أبحاثها أيضا إلى نقد وتحليل الإنتاج الفني لكتاب أوروبا أمثال تولستوى وتشيكوف وجوزيف كونراد وجيمس جويس وبيرواندللو ، فأصبحت بذلك موسوعة نقدية غير مقصورة على اتجاهات النقد في فرنسا به تعدته الى المحيط الأوربي فأصبحت لسان حاله الذي يفصح عن الاتجاهات النقدية الأوروبية .

وفي ثنايا هذه النهضة النقدية في فرنسا يظهر لنا ناقد فذ يتفق مع إليوت في معظم خصائصه وهو جان بولان^(٢) ، وهو يكبر إليوت بأربع سنوات . فلقد هاجم على صفحات المجلة السالفة الذكر اتجاهات الأدب الفرنسي المعاصر ، وركز كل اهتمامه حول دراسة النصوص الأدبية وأساليبها اللغوية . وحمل حملة شعواء على صغار الكتاب الذين أقحموا أنفسهم في ميادين الفلسفة والأخلاق وبهذا ظهرت آراؤهم الأدبية والفكرية عقيمة تعوزها الأصالة والعمق . وحاول أن ينتقد الأدب من برائن الأفكار المختلطة الجديدة التي زجت نفسها في محيطه بقدر ما دعا الى التعمق في البحث ، وهذا مما ينعكس حتماً على تقييم الأعمال الفنية .

وفي أمريكا كوّن بعض النقاد البارزين أمثال جون كرورانسوم^(٣) وألن تيت^(٤) وروبرت وارين^(٥) وكليث بروكس^(٦) ودونالد دافيدسون^(٧) ما يعرف باسم المدرسة الجنوبية في النقد^(٨) . وتمتاز هذه المدرسة بالوحدة والتعاون بين أفرادها في مجال النقد ، وهي لهذا تتميز عن غيرها من النقاد الذين لم يختلطوا بغيرهم ، فلم تكن هناك فرصة مواتية لاحتكاك الآراء وتفاعلها . وهذا الاتجاه

Jean-Paul Sartre.

Jean Paulhan.

John Crowe Ransom.

Allen Tate.

Robert Warren.

Cleanth Brooks.

Donald Davidson.

The Southern School of Criticism.

(١)
(٢)
(٣)
(٤)
(٥)
(٦)
(٧)
(٨)

الأخير ينطبق على الاتجاهات النقدية عند إزرا باوند^(١) وويند هام لويس^(٢) و ت . س . إليوت نفسه .

ومع أن هذا هو الاتجاه السائد عن آراء إليوت في النقد ، وهو أنه لم يتأثر كثيراً بغيره ، إلا أن عناصر الخلق والإبداع التي تتضمنها آراؤه كفيلة بالوقوف على قدميها دون حاجة إلى الاستناد إلى غيرها . وقد نلاحظ أحيانا أثر إزرا باوند على اتجاهات إليوت النقدية ، لكنه أثر محدود على وجه العموم . فلقد سلك إليوت نفس الاتجاه الذي ذهب إليه باوند في مقارنة النصوص الأدبية وفي إلام الناقد بالتيارات الفكرية المعاصرة ليتيسر له وضع النصوص المراد تقييمها في أماكنها الملائمة لها .

وقد اعترف إليوت بتوجهات باوند وإن كانت لا تعدو أن تكون بضعة إرشادات عابرة وذلك في إهداء قصيدته المشهورة « الأرض الخراب » إليه . وفي « مجلة الشعر » في عددها الصادر في سبتمبر سنة ١٩٤٦ كتب عن أشعار باوند يقول : « لا يمكنني أن أجد إنساناً على وجه الأرض قد كتب أشعاراً كهذه » . وعلى أية حال فلقد لعبت المجلات الأدبية شوطاً مرموقاً في ميدان النقد في أمريكا إذ أفسحت المجال لنقاد الجنوب أن يعبروا عن آرائهم الأدبية . وهذه المجلات لها قيمتها في مجال النقد الأدبي وهي « سذيرن ريفيو »^(٣) التي ظهرت سنة ١٩٣٥ و « كنين ريفيو »^(٤) التي ظهرت سنة ١٩٣٩ و « سوانى ريفيو »^(٥) سنة ١٩٤٤ . وقد تزعم رانسوم جماعة النقاد السالفة الذكر ، وهو رجل معروف بسعة اطلاعه وعلمه ، ويتفق مع إليوت في فكرته عن التقاليد وفي تقييمه للمدرسة الميتافيزيقية في الشعر وفي أحيائه بلجون درايدن . إلا أنه يختلف اختلافاً بيناً عن إليوت في محاولاته لبحث تراث ملتون الذي اتهم إليوت بالافتعال والبريق

Ezra Pound.

Wyndham Lewis.

"Southern Review".

"Kenyon Review".

"Sewanee Review".

الخارجى . وقد بنى رانسوم منهاجه فى النقد على أساس الدراسة التفصيلية للنسق الشعرى وصلته بتسلسل الأفكار ووضوحها . وهو يهدف إلى الوصول إلى القضايا المنطقية التى يسوقها إلينا الشاعر فى أبياته معتمداً فى ذلك اعتماداً كلياً على التركيب اللغوى للنصوص الأدبية . ومع أن هذا الاتجاه قد يبدو فى مظهره قريب الشبه من مدسة كمبريدج التحليلية فى النقد، وهى التى تزعمها الدكتور رتشاردز : إلا أن هذه المدسة لا تهتم كثيراً بالتسلسل المنطقى للأفكار المتضمنة فى النصوص الأدبية بقدر ما ركزت جهودها حول دراسة النواحي النفسية المصاحبة للنصوص الجيدة من راحة ورضى وتوازن سيكولوجى وعقلى .

أما العضو العامل فى هذه الجماعة فهو كلينث بروكس وهو أكثر أفرادها تأثيراً بالاتجاهات النقدية عند إليوت . ولعلنا لا نعدو الحقيقة إن قلنا إن بروكس هو الذى أخذ على عاتقه تطبيق الاتجاهات الفكرية لهذه الجماعة على محيط الأدب الإنجليزى . فلقد كتب عام ١٩٣٩ كتاباً عن « الشعر الحديث والتقاليد »^(١) وفيه اتبع نفس المنهج الذى ذهب إليه إليوت فى تقييم الأدب وبخاصة فى مضمار الشعر . وهو معروف بدقة ملاحظته وفطنته وقوة حافظته وبصيرته العميقة النفاذة إلى الأعماق . ولهذا كان لآرائه النقدية صدى عميق فى نفوس القراء . فلقد كتب كثيراً لإيضاح آراء إليوت وأشعاره . هذا إلى أنه تعرض أيضاً للدكتور چونسون الناقد الإنجليزى فى القرن الثامن عشر ، كما تعرض أيضاً لتوماس هاردى الكاتب الإنجليزى وييتس الشاعر الأيرلندى وغيرهم أمثال بوب وجرى ووردزورث وكييتس وتنيسون . ونجد بروكس يبذل قصارى جهده فى علاج إنتاج هؤلاء الكتاب لإظهار مواضع السخرية والهجاء فيه . كما أفصح المجال أيضاً لتبيان مواطن الغموض والأسباب المؤدية له وما يترتب على ذلك من لبس وارتباك . ولدراساته عن الرمزية أثرها العميق فى إيضاح الاتجاهات الأدبية التى تعرض لها فى العصر الحديث .

الباب الثاني
إليوت الشاعر

الفصل الثامن

الاتجاهات الرمزية والتصويرية في شعر إليوت

« الناس يغفون ويمرحون ، لكن سكرة الموت قائمة أمامهم . »
إليوت : « الرباعيات الأربع »

لقد ظهر ولع إليوت بالشعر منذ حداثته وكانت أول قصيدة أعجب بها هي رباعيات عمر بن الخيام التي ألهم بها وهو في الرابعة عشر من عمره ، وتبع ذلك قراءته للشعراء الميتافيزيقيين الذين ظهوروا في القرن السابع عشر في إنجلترا ثم شعراء الرمزية في القرن التاسع عشر في فرنسا . وما جلب انتباهه إلى الحركة الرمزية في فرنسا ظهور كتاب عن « الحركة الرمزية في الأدب » لمؤلفه آرثر سيمونز وذلك حينما أعيد طبعه سنة ١٩٠٨ (فلقد ظهر أولاً سنة ١٨٩٩) . وقد قرأه إليوت وألهم بتفاصيله . وحين تولى تحرير مجلة (الكريتيريون) كتب في عددها الصادر في يناير سنة ١٩٣٠ يقول في هذا الصدد :

« إنني مدين لمستر سيمونز بالشيء الكثير . فلولا قراءة كتابه لما سمعت عن "لافورج" و " ريمبو " سنة ١٩٠٨ ؛ ومن المحتمل ألا أكون قد بدأت بعد في قراءة فيرلان ؛ ولولا قراءتي لفيرلان لما سمعت قط عن كوربيير . ولهذا فكتاب سيمونز هو أحد تلك الكتب التي أثرت في مجرى حياتي^(١) .
لعلنا نلمح آثار هذه الحركة الفرنسية في الأشعار الأولى لإليوت وبخاصة

(١) " I owe Mr. Symonds a great debt. But for having read his book I should not, in the year 1908, have heard of Laforgue and Rimbaud; I should probably not have begun to read Verlaine; and but for reading Verlaine, I should not have heard of Cocteau. So the Symonds book is one of those which have affected the course of my life".

T.S. Eliot, "A Review of 'Baudelaire and the Symbolists' by Peter Quennell," *The Criterion*, January 1930, p. 357.

في القصائد التي ظهرت على صفحات المجلة الأدبية لجامعة هارفارد التي لم تنشر بعد في أي ديوان له ، إذ يقول في قصيدته التي أطلق عليها اسم « الضغينة » .

« ما هي الحياة بحقارتها وشوائبها القليلة
بفتورها وتأنقها ومراودتها ،
تنتظر (كلاً منا) » (١) .

فلقد كتب شعراء الرمزية في فرنسا من قبل عن سأم الحياة وما أطلقوا عليه اسم « تراجيديا الوجود » ، وأفاضوا في تبيان مظاهر الضيق النفسي ، والفتور الذي يتأبنا بين الفينة والأخرى ، ثم كل ما من شأنه تعكير صفو البشر من عقد مكبوتة ، ونوايا شريرة ، وآلام مريرة .

وهناك حركة أدبية أخرى تأثر بها إليوت وإن كان أثرها مقصوراً على مستهل حياته الشعرية وهي الحركة التصويرية (٢) التي وضع أساسها الفيلسوف والشاعر الناقد ت . ل . هيوم (٣) الذي التقى بغيره من الكتاب والشعراء في نادي الشعر في حي (سوهو) بلندن مساء كل يوم أربعاء . وهناك تبادل معهم الآراء بعد الاستماع لقراءة الشعر . وفي الخامس والعشرين من مارس سنة ١٩٠٩ كون هيوم جماعة من الشعراء تضم فلنت (٤) وجوزيف كامبيل (٥) ومس فلورنس فار (٦) . وفي الثاني والعشرين من إبريل في نفس السنة انضم إليهم الشاعر الأمريكي إزرا باوند (٧) ، وفي عيد الميلاد سنة ١٩٠٩ أصلحوا كتيباً يضم بعض القصائد هؤلاء الشعراء الذين أطلق عليهم باوند اسم التصويريين . ونظراً للصلة الوثيقة التي توصلت

"And life, a little bald and gray,
Languid, fastidious, and bland,
Waits."

(١)

T.S. Eliot, "Spleen", *Harvard Advocate*, a photostatic copy from the Library of Harvard University, January 26, 1910, p. 114.

The Imagist Movement.

T.E. Hulme.

Flint.

Joseph Campbell.

Miss Florence Farr.

Ezra Pound.

(٢)

(٣)

(٤)

(٥)

(٦)

(٧)

أواصرها بين باوند وإليوت في هذه الفترة فقد عرف الأخير الشيء الكثير عن هذه الحركة الأدبية التي تمخضت عن الإيمان الشديد بأهمية « التكنيك » في الشعر وكذلك الإيقاع الموسيقي الذي يعبر عن مناطق الوجدان والاهتمام أيضاً بالوزن والنسق والبعد عن المصطلحات المتواردة التي تلوكها الألسن في كل مناسبة . لكن إليوت سرعان ما ضاق ذرعاً بهذه الحركة الأخيرة ، فتركها إلى غير رجعة ، إذ أنها وقفت حائلاً بينه وبين شغفه بالتعبير الحر عن الصورة الشعرية «البانورامية» التي تعكس في ثنايا مكوناتها عناصر جوهرية عن حقيقي الحياة والموت ومستويات الرؤيا والشفافية النفسية . ولعلنا نلاحظ ذلك في القصائد المشهورة التالية .

• • •

أغنية الحب لألفريد بروفروك^(١)

ليست هذه أغنية بالمعنى المتعارف عليه إذ هي بالأحرى خواطر تجول في ذهن بروفروك صاحب الشخصية التراجيدية ، فهو متألم غاية الألم لعجزه عن تحقيق رغباته وطموحه ومثله العليا . إنه رجل متردد إلى أبعد حد ، كما يتضح لنا في سياق القصيدة ، إذ يقول :

« دعنا نغضى إذن ، سويا

حينما تنتشر ظلمة الليل تحت صفحة السماء ،

كمريض مخدّر قد استلقى على منضدة العمليات »^(٢) .

وقد يتبادر إلى أذهاننا لأول وهلة أن هذا الحوار قائم بين شخصيتين مختلفتين ، إنه في الحقيقة حوار بين الأنا^(٣) والهي^(٤) لنفس الشخص (وهو بروفروك) ،

"The Love Song of J. Alfred Prufrock".

(١)

يحدد القارئ نصوصاً أخرى مترجمة من هذه القصيدة والقصائد التالية تحت عنوان « نصوص مختارة من مؤلفات إليوت » في الجزء الأخير من هذا الكتاب .

"Let us go then, you and I,

(٢)

When the evening is spread out against the sky

Like a patient etherised upon a table."

T.S. Eliot, *Collected Poems* : 1909-1935. London, 1958, p. 11.

The Ego.

(٣)

The Id.

(٤)

أو بين الشعور واللاشعور ، أو بين العقل الواعى والمفكر وبين الذات الدفينة الخبئة فى بواطن النفس غير الواعية حيث الرغبات المكبوتة والدوافع الحبيسة . إنه عاجز عن تحقيق أية رغبة من رغباته ، وبروفرك يعوزه الإقدام . إنه يريد أن يدخل الحانة حيث النساء والخمر ، لكنه يقدم رجلاً ويؤخر أخرى ، فهو مصاب بداء التردد ، كما تنقصه الشجاعة والقدرة على حل مشاكله العاطفية . إنه يميل إلى الانزواء داخل الطرقات الخاوية ، يسترق السمع لعله يجد صدى لمشكلته عند الآخرين . وهو يحاول جاهداً أن يعلل هذه الأمور كلها وبخاصة تردده المقيت فيختلق الأسباب إلى أن تمر بنفسه موجة من التويع بعد طول الانتظار فيقول : « لا تسأل ماهو ؟ » إذ لا داعى إلى هذا السؤال ، فالخطوة الأمامية التى يخطوها نحو الحانة هى التى تمهنا الآن .

والنتيجة الحتمية لهذه الحالة النفسية أن يترك بروفرك رزما عنه عالم الواقع ليعيش فى عالم الوهم والخيال ، مختلفاً الأعذار الواهية ، إذ يقول :

« أفهل أجزؤ

أن أكر صفو الكون ؟ » (١)

ثم يطمئن نفسه بهذه الكلمات :

« لقد عرفت الناس جميعاً ، عرفتهم كلهم -

كما عرفت الأمسيات وأوقات الصباح وبعد الظهيرة ،

ونضب معين حياتى بملاعى القهوة ؛

إننى أعرف هذه الأصوات التى سرعان ما تتلاشى

"Do I dare

Disturb the universe ?"

Ibid., p. 12.

"For I have known them all already, known them all-

Have known the evenings, mornings, afternoons,

I have measured out my life with coffee spoons;

I know the voices dying with a dying fall.

(١)

(٢)

أمام أنغام الموسيقى المنبعثة من الحجرة البعيدة .
فكيف أعاد الكرة إذن ؟ (١٢) »

لقد فشل بروفروك في حبه فسُئ الحياة الدنيا التي أضحت بالنسبة إليه مجموعة من أقداح القهوة التي تحتسى ومجموعة أخرى من الأصوات الخافتة . لقد كان بوده أن يخل الحانة ويقع في غرام إحدى السيدات اللواتي يترددن عليها ، ولكنه كالمرضى الذي أشار إليه إليوت في مستهل هذه القصيدة غير قادر على الحركة . ترى

« هل لي بعد كل ذلك أن أرى قيمة فعلتي هذه ،

وما جدوى بذل الجهد في سبيلها ،

بعد غروب الشمس وأفنية المنازل والطرق المبللة ،

بعد قراءة القصص وتناول أقداح الشاي وظهور الجونلات

التي تجر أذيالها النساء على الأرض الخشبية —

كل هذا ، بل وأكثر منه أيضاً ؟

من العسير أن أفصح عما أعنيه بالضبط ! » (١٣)

بعد هذه الذكريات التي تمتد به إلى الماضي البعيد يغرق بروفروك في بحر من التأملات ، فيتصور أنه الأمير هاملت ، ثم يعدل عن هذه الفكرة ويفضل أن يكون بولونيوس نديم الملك (في مسرحية « هاملت » لشكسبير) ، ذلك أن هاملت متردد مثله ، أما بولونيوس فإنه يسدى النصيح والإرشاد لغيره ، وهذا هو ما يحتاج

Beneath the music from a farther room.

So how should I presume ?”

Ibid., p. 13.

“And would it have been worth it, after all,

Would it have been worth while,

After the sunsets and the dooryards and the sprinkled streets,

After the novels, after the teacups, after the skirts

that trail along the floor.

And this, and so much more ?

It is impossible to say just what I mean !”

Ibid., p. 14.

(١)

إليه بروفروك . وهكذا يستطرد بروفروك في تأملاته داخل هذا الإطار من المنولوج الداخلي^(١) إلى أن يصل إلى الحقيقة المرة : وهي أن هذه الأفكار التي هي بالأحرى هواجس ، تجره وراءها إلى عالم الأحلام : فلم تحقق له أى شيء من مأربه . فهي تقدم له مأوى مؤقتاً ينجي فيه بعيداً عن أعين الناس وعالم الواقع بصخبه وضجيجيه . فنجدته يهرع إليه بكلبياته ، حتى إذا ما تبين ضعفه . عاد القهقري لا إلى العالم الرحب الفسيح الذى يتسم بالعلاقات الاجتماعية الناضجة ، بل إلى عالم اللاشعور حيث الكبت والعقد النفسية . وهكذا يقف بروفروك في حيرة بالغة فينتابه شعور بالنقص :

« أفهل أطرح شعري إلى الخلف ؟ هل لي أن أتناول خوخة ؟
سأرتدى بنطلوناً من القانلة البيضاء وأمير على الشاطئ .
لقد سمعت حوريات البحر وهن يناجين الواحدة منهن الأخرى .
لا أخافن سيناجينى أيضاً »^(٢) .

وهكذا يختلط شعوره بالنقص بأحلام يقظته وبفشله الذريع أمام إيجاد أى توافق بين الحقيقة والخيال ، وبين الرغبة والعمل على تحقيقها ، فيزداد ألمه ولوعته وبخاصة حينما يتبين له ذلك التناقض المرير بين حالته المخزية وعرائس البحر في مناجاتهن وغنائهن ومرجهن . فنجدته يسرع في هروبه إلى عالم الفانتازيا الأول ليعاود الكرة عليه يستريح نفسياً ولو لبرهة يسيرة . وبعد أن أيقن هذه المرة من خجله الشديد الذى وصل به إلى حد الجبن ، تمنى لنفسه الموت ، فهو السبيل الوحيد أمامه الآن للدفن مشاكله النفسية والعاطفية .

* * *

Interior monologue.

"Shall I part my hair behind ? Do I dare to eat a peach ?
I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach.
I have heard the mermaids singing, each to each.
I do not think that they will sing to me."
Ibid., p. 15.

{ ١ }
{ ٢ }

صورة سيدة ^(١)

أما في القصيدة التالية التي أطلق عليها إليوت اسم « صورة سيدة » نجد أن الموقف قد تغير ، فإذا بنا نقف أمام سيدة مسنة تحاول أن تكسب ود شاب يافع ، وهو محجم عنها يود أن يتخلص من حبا له . إنها عانس قد تخطت سن الزواج ووجدت في هذا الشاب فرصة أخيرة لإلقاء شباكها عليها تفلح ، لكنه لم يعرفها التفاتاً ، فتحاول أن تجذبه بشق الطرق والرسائل .

وعلة هذه المعرفة بين الشاب والسيدة المسنة : تلك المعرفة التي لم تصل بعد إلى منزلة الصداقة الكاملة ، أن هناك بون شاسع في الميول والاتجاهات بالإضافة إلى فارق السن . فلقد تلاقيا أولاً في الردهة ثم دخلا غرفة استقبلها التي أضاءتها أربعة من الشموع :

« فبين الدخان والضباب بعد ظهيرة يوم من أيام ديسمبر

تجدد الموقف وكأنه معد لك — أو كأنه يبدو كذلك —

والسيدة تقول "لقد حجزت هذه الأمسية لك " ؛

الحجرة المعتمة تضيئها أربعة شموع

تعكس على السقف فوق رؤوسنا أربعة دوائر مضيئة ،

يا له من جو شبيه بقبر جوليت ^(٢) .

فألجو المحيط بهما خائق ، والساء ملبدة بالغيوم ، والحجرة معتمة ، وإن

كان المنظر كله يوحى بالشاعرية نظراً لوجود الشموع ، والزهور ، إلا أنها شاعرية

"Portrait of a Lady".

"Among the smoke and fog of a December afternoon

You have the scene arrange itself — as it will seem to do —

With 'I have saved this afternoon for you';

And four wax candles in the darkened room,

Four rings of light upon the ceiling overhead,

An atmosphere of Juliet's tomb.

Ibid., "Portrait of a Lady," p. 16.

مفتعلة ، فكروناات المنظر فى مجموعه غير متجانسة ، مع أن إليوت أراد أن يخلق
جواً مسرحياً فى مسهل هذه القصيدة . فالحوار غير مكتمل لأنه قائم فى محيلة
السيدة أى أنه من جانب واحد . أما الشاب فقد قام بالتحليل السيكلوجى ثم
التعليق على الموقف فى اقتضاب ، ولكنه فى كل ذلك لم يتمكن من اتخاذ رأى
حاسم تجاه السيدة لأنه لا يريد أن يكدر صفوها فى الوقت الذى ينوى فيه جدياً
أن يتخلص منها .

إنها تحدثه عن موسيقى شوبان عله يبدى رغبة فى الاستماع إليها ، لكنه
سرعان ما يضيق بصوتها الأجلش ، فيقول :

« دعينا نستنشق عير الهواء خلال نشوة هذا التبغ

دعينا نشيد بهذه الآثار

ونتناقش حول الأحداث الأخيرة

ونضبط ساعاتنا وفق الساعات العامة

ثم نجلس نصف ساعة لتناول شرابنا » (١) .

وبالرغم من توصلاتها له فإنه لم يدعن لها ، ولم يبد أى استعداد للشفقة
عليها ، فهو مؤمن فى قرارة نفسه بصلاية رأيه ، قد يحنج أحياناً إلى التيه والكبرياء ،
وهى صاغرة لأوامره ، ورهن لإشارته ، وطوع بنانه . والمشكلة فى نظره الآن
آخذة فى التبلور تدريجاً ، فهو يود أن يقطع علاقته بها نهائياً ، ولكن كيف
السييل ؟ إنه يوهما بأنه سيقوم برحلة طويلة فى ربوع أوربا ، وهى لا تعرف
شيئاً عن مصير الصلة التى بينهما ، فتردد هذه الألفاظ فى حشرجة خافتة مريرة :

"Let us take the air, in a tobacco trance,
Admire the monuments,
Discuss the late events,
Correct our watches by the public clocks.
Then sit for half an hour and drink our bocks".
Ibid., p. 17.

« فى ليلة من ليالى أكتوبر الخالكة عدت إلى منزلى كعادتى

وقد انتابنى إحساس بوعكة طفيفة

وصعدت درج السلم وأدريت مقبض الباب

وشعرت فى الحال كأننى صعدت على ركبتي ويداى .

« أفهل سترحل إلى الخارج ، ولكن متى ستعود ؟

إنه لسؤال عديم الجدوى .

فأنت لا تعرف وقت عودتك ،

على أية حال ستتعلم الكثير من ترحالك » .

وأنا هنا ألقى بابتسامتى المتثاقلة على هذه القطع الأثرية (١) .

وهكذا هدأت العاصفة بعض الشئ وبخاصة بعد أن وعدتها بأنه سيكتب

لها كلمة أثناء رحلته . ثم يتركها ويمضى إلى حال سبيله ، فتتفصم عرى هذه

المعرفة التى لم تتوطد بعد ، ويشعر الشاب بعد ذلك بأنه حر طليق ، وتطوف

بخطاره فكرة عارضة لا تلبث أن تسيطر عليه ، فقد تموت هذه السيدة لتقدمها

فى السن :

« حسناً ! وما عساها أن تعاجلها المنية بعد الظهيرة

فى يوم حالك ملىء بالدخان ، وأمسية وردية تميل إلى الاصفرار ؛

تموت ثم تتركنى جالساً وقد أمسكت بقلمى

والدخان ينحدر رويداً من أسطح المنازل ؛

"The October night comes down; returning as before

(١)

Except for a slight sensation of being ill at ease

I mount the stairs and turn the handle of the door

And feel as if I had mounted on my hands and knees.

'And so you are going abroad; and when do you return ?

But that's a useless question.

You hardly know when you are coming back,

You will find so much to learn.'

My smile falls heavily among the bric-à-brac."

Ibid., p. 19.

وقد انتابني الشك ، فلم أعرف
 ما عسى أن أحس به أو ما بالى قد فهمته
 ريثما كنت حكيماً أم أحمقاً ، مريضاً أم متهوراً ...
 أليست النصرة حليفها بعد كل ذلك ؟
 لقد أفلحت هذه الثبرات الموسيقية لأنها تم عن حزن
 ولأننا الآن نتحدث عن الموت -
 ترى هل يحق لى أن أبتسم ؟ (١)

وإلى هذا الحد الذى تنهى عنده القصيدة نجد أن الشاب قد ارتضى لنفسه
 هذه الخاتمة كما ارتضى لصاحبه تلك الفاجعة بعد أن ارتسمها فى مخيلته . وهكذا
 سلبته هذه السيدة القدرة على الانتماء لأنها أفلحت فى خلق جو بائس حوله ، ولهذا
 كانت للثبرات الموسيقية الحزينة وقع أليم فى نفسه . كما أن قراره الذى اتخذ
 إزاءها : ترى هل كان حكيماً أو أحمقاً ، مريضاً أو متهوراً فى ذلك ؟ إنها قد
 نجحت فى خلق تلك الحيرة التى خلقها له ، فلم يهنأ بحريته التى كان ينشدها
 بعد فراقه لها ، ولم يستمتع بذلك الأمل المفقود حول رحلته الطويلة فى ربوع
 أوروبا .

(١)
 "Well ! and what if she should die some afternoon,
 Afternoon grey and smoky, evening yellow and rose;
 Should die and leave me sitting pen in hand
 With the smoke coming down above the housetops;
 Doubtful, for a while
 Not knowing what to feel or if I understand
 Or whether wise or foolish, tardy or too soon ..
 Would she not have the advantage, after all ?
 This music is successful with a 'dying fall'
 Now that we talk of dying —
 And should I have the right to smile ?"
 Ibid., p. 20.

الفصل التاسع

(١) خواطر في ليلة عاصفة

هذه خواطر شاب يعيش في مدينة كبيرة ، قضى أمسيته مع رفقائه وعاد بعد منتصف الليل إلى منزله ، يتلمس طريقه ، ويحس بالوحدة والسأم ، وذكريات الماضي تتوارد إلى خاطره ، ثم تتزاحم وتتقاتل في سرعة خاطفة .

« إذ ينبعث من الذاكرة كل ما هو سام وجاف
أمور متزاحمة ملتوية ؛

كفصن بان مال على الشاطئ

الفاكهة الملساء قد التهنأها ، والقوم قد تهذبوا

كأن العالم قد أفصح

عن مكنونات هيكله ،

ذلك الهيكل الصلب بلونه الأبيض

في فناء المصنع زنبرك مكسور .

الصدأ العالق بالشكل الذي خلفته القوة من ورائها

صلباً مجدداً ومتوثباً » (٢) .

"Rhapsody on a Windy Night"

(١)

"The memory throws up high and dry

(٢)

A crowd of twisted things;

A twisted branch upon the beach

Eaten smooth, and polished

As if the world gave up

The secret of its skeleton,

Stiff and white.

A broken spring in a factory yard,

Rust that clings to the form that the strength has left

Hard and curled and ready to snap."

Ibid., "Rhapsody on a Windy Night," pp. 24-25.

هذه الحواطر ليست مترابطة . فهي تنسم بالنزعة السريالية في مضمونها وجوهرها ، تنبع من أعماق اللاشعور ، وتعبّر تعبيراً صادقاً عن مكونات النفس وعن الرغبات الدفينة التي كثيراً ما تغوص في أغوار العقل الباطن لتستقر هنالك إلى أن تحين الفرصة فتهب بالاندفاع إلى الشعور . فهي لهذا ترجمة أمينة لمبولنا الغريزية التي لا تخضع لسلطان العقل أو الحكمة المنطقية من مقدمات أو فروض ونتائج لازمة عنها . أي أنها لا تخضع لقانون الحتمية . وهي في فطريتها بعيدة كل البعد عن تحكم العرف والتقاليد الاجتماعية . فهي تنقلنا إلى محيط مكثظ بالانفعالات المتضاربة ، تزدهم فيه الذكريات ، وتختلط فيه الحواطر العابرة التي تنتقل بنا من الفاكهة الغضة إلى العالم الرطب الفسيح المليء بالفسوس والأسرار . ومن المصنع إلى القوة الهائلة المحركة له ، وهكذا :

« تعاوده الذكريات

عن الجيرانيوم ^(١) الجافة وقد غابت الشمس

وعلقت الرمال بالفجوات

وانبعثت رائحة أبو فروة من الطرقات ،

ورائحة السيدات من الحجرات ذات النوافذ الخشبية ،

والسجاير في الممرات

والكركتيل في الحانات » ^(٢) .

كل هذا والشاب يتابع مسيره في خطى متشاقة نحو مسكنه . فترسم أمام

(١) نبات الحبيزة الإفريقية .

(٢)

"The reminiscence comes
Of sunless dry geraniums
And dust in crevices,
Smells of chestnuts in the streets,
And female smells in shuttered rooms,
And cigarettes in corridors
And cocktail smells in bars."
Ibid., p. 26.

مخيلته هذه الصور المتلاحقة التي تعكس وراءها سلسلة طويلة من المراثيات ،
وتبين لنا في لمحات خاطفة ذلك القطاع الواقعي المتصل بحياتنا اليومية وخبراتنا
العادية . وهذه الخبرات الواقعية من حفلات الكوكتيل والسجائر والنساء والزهور
وغيرها قد عرفها هذا الشاب عن قرب ، فهو يعيش وسط المدينة ، لا في عزلة
مقيدة كما رأينا في تعرضنا لشخصية بروفروك ، بل إنه يحيا في تفاعل إيجابي
مع كل ما يحيط به من ألوان المتعة الحسية . وما هي إلا لحظات حتى يصل إلى
منزله قبيل مطلع الفجر ، ويتصور أن :

« المصباح يخاطبه قائلاً »

الساعة الآن الرابعة

ها هو رقم المنزل على الباب .

يا لها من ذكريات !

المفتاح معك ،

والمصباح الصغير قد ألقى دائرة ضوئية على درج السلم .

هلم بالصعود .

فالفراش معد ؛ وفرشاة الأسنان معلقة على الحائط ،

وعليك أن تخلع نعليك عند الباب ، ثم تنام ، وتستعد لملاقاة الحياة^(١) .

وهكذا يستقبل يومه التالي ، ويعاود نفس الكرة في روتينية مملة ، تتقاذفه

الحانات ، ويفرغ من هذا الكأس ليلتهم غيره عليه ينسى أو يتناسى كل ما من

“The lamp said,

‘Four o’clock,

Here is the number on the door,

Memory !

You have the key,

The little lamp spreads ring on the stair.

Mount.

The bed is open; the tooth-brush hangs on the wall,

Put your shoes at the door ,sleep, prepare for life.”

Ibid.

شأنه تعكير صفوه وسط خضم هذه المدن الصناعية الكبيرة التي تموج بضجيج الآلات وصخب المارة من السكان ، حتى إذا ما استرد مشاعره وأفاق إلى نفسه ثانية ، عاوده الشوق والحنين إلى ذكريات الماضي . ويخرج من هذا المعترك ليصدم بالحقيقة الراهنة من التكرار البغيض لحياته اليومية . فيقف أمام هذه الحقيقة دون حراك ، إذ أنه لا يملك تغييرها وليس في مقدوره أن يجيد عنها قيد أنملة .

وتعلل لنا هذه القصيدة ذلك الترابط الوثيق بين الفرد والمجتمع . ويتم هذا الترابط عن وجود مشكلات شتى تنعكس بدورها على حالات الأفراد النفسية والاجتماعية ، فالمؤثرات البيئية تمثل خطراً جسيماً في تشكيل الأفراد والجماعات ، هذا بالإضافة إلى الانحرافات المتعددة الناتجة عن سوء التوجيه مما أدى إلى تراكم العقد النفسية وتعقد الشخصية إلى أبعد حد .

• • •

الفتاة الباكية الصغيرة^(١)

بعد القصيدة السالفة يترك إليوت ، ولو إلى حين ، هذا الجو المكفهر بعقده وانحرافاته لينقلنا إلى عالم الحب والفن في قصيدته التي أطلق عليها اسم « الفتاة الباكية الصغيرة » .

وتلور أحداث هذه القصيدة حول تمثال فتاة باكية في إحدى متاحف إيطاليا كان إليوت قد سمع عنه ، ولما زار إيطاليا سنة ١٩١١ حاول أن يشاهد هذا التمثال وبحث عنه طويلاً دون جدوى . إن الفتاة تبكى لأن حبيبها سيبتعد عنها ، ففي الفراق لوعة وأسى . وها هو الموقف كما تخيله إليوت :

« وهكذا سيركها حبيبها

وهي واقفة بائسة

سيفارقها

كما تفارق الروح الجسد وتتركه مهلهلاً مرضوضاً
أو كما يترك العقل ذلك الجسم الذي عاش في كنفه .

سأحاول أن أجد طريقة ميسورة

في حلق لا يجارى ،

طريقة نتفهمها معاً ،

لا تتعدى الابتسامة البسيطة وتشابك الأيدي بعد فقدان الثقة »^(٢) .

"La Figlia Che Piange"

"So I would have had him leave,

So I would have had her stand and grieve,

So he would have left

As the soul leaves the body torn and bruised,

As the mind deserts the body it has used.

I should find

Some way incomparably light and deft,

Some way we both should understand,

Simple and faithless as a smile and shake of the hand."

Ibid., "La Figlia Che Piange," p. 34.

{١}
{٢}

إن إلديوت يحاول في ثنايا هذه الأبيات أن يجعل للعقل مكاناً في تصرفاتنا العاطفية فهو لا يؤمن بذلك الاستسلام المطلق لحمة الوجدان والاستجابة الكلية لرغباتنا القلبية ونزواتنا الشعورية . إنه يؤمن بالمشاركة الوجدانية المبنية على الفهم المتبادل ، ولا يتعدى ذلك الابتسامة الرقيقة وتشابك الأيدي في غير ضعة . ومن ثم يستطرد الشاعر قائلاً :

« لقد أدارت الفتاة ظهرها . وكان الجو خريفاً ،

وتملك منظرها هذا على مخيلتي أياماً عديدة ،

أياماً متتالية وساعات طوالاً !

وقد انساب شعرها على ذراعها وهي ممسكة بالورود .

ترى كيف قضت وقتها مع صاحبها !

لو كان أمرها كذلك لفقدت لذة الإيماء والفضول .

هذه التأملات ما زالت تدهشني أحياناً

بين حيرتي في منتصف الليل وراحتي وقت الظهيرة » (١) .

هذا هو المنظر كما تخيله الشاعر وكما علق بذهنه مدة أيام متتالية ، فلك

عليه لبه وفؤاده . ومصدر دهشته هو أن سلوكنا قد يبدو غريباً شاذاً أحياناً ،

فالفتاة قد أدارت ظهرها في إحجام دون مبرر بالرغم من بكائها لفراقه .

• • •

"She turned away, but with the autumn weather

(١)

Compelled my imagination many days,

Many days and many hours :

Her hair over her arms and her arms full of flowers.

And I wonder how they should have been together !

I should have lost a gesture and a pose.

Sometimes these cogitations still amaze

The troubled midnight and the noon's repose".

Ibid.

بعد هذه القصيدة المليئة بحياة الشباب ومرحه وأحزانه وانفعالاته الصاخبة يتحول إليوت إلى نقد المهيمنين على الدين في قصيدته « عجل البحر »^(١) و « صلاة مسر إليوت في صبيحة يوم الأحد »^(٢) ، إذ يقول :

« إن عجل البحر يقضى يومه في نعاس ؛

ويبحث عن قوته بالليل ؛

هكذا تتحقق الإرادة الإلهية بطريقة خفية -

لكن الكنيسة تطعم وهي تغط في سبات عميق »^(٣).

إن هذا الحيوان يبحث عن قوت يومه بغض النظر عن الوقت الذي يقوم فيه برحلاته ونجواله . أما معظم رجال الكنيسة فيقدم لهم الطعام والشراب دون أى عناء . لقد شغلهم جريهم وراء المادة عن افتقاد النفوس الضالة . ولسنا نذهب إلى مدى بعيد إذ في فناء الكنيسة :

« يعيش النحل على امتداد سور الحديقة

يمرق بشعيراته وبطونه

بين أعضاء التذكير والتأنيث

هذا هو العمل المحب لشغالة النحل »^(٤).

فالنحل يطير بين الزهور ويجمع رحيقها ويحوله إلى عسل شهي . أما غالبية رجال

"The Hippopotamus"

"Mr. Eliot's Sunday Morning Service"

"The hippopotamus's day

Is passed in sleep; at night he hunts;

God works in a mysterious way —

The Church can sleep and feed at once."

Ibid., "The Hippopotamus," pp. 49-50.

"Along the garden-wall the bees

With hairy bellies pass between

The staminate and pistillate,

Beet office of the epicene."

Ibid., "Mr. Eliot's Sunday Morning Service," p. 56.

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

الدين فقد شغلهم أمور الدنيا عن مهمتهم الأصلية وهى الخدمة الروحية

* * *

بيربانك ومعه بايديكار : بليشتان ومعه سيجارته ^(١) .

كان طبيعى بعد القصصيتين السالفتين أن يكتب إليوت عن مشكلة تغلغل المادية فى النفوس ، وما أعقب ذلك من ضعف المستوى الخلقى ، وفقدان القيم الروحية فى المجتمع الحديث . وفى قصيدته التى أطلق عليها « بيربانك ومعه بايديكار : بليشتان ومعه سيجارته » يضيف إليوت إلى ما تقدم اضمحلال النزعات الفنية فى عصرنا الحاضر متخذاً البندقية مثلاً له فى هذا المضمار . فبعد أن كانت البندقية تزخر بالفنانين العظام ، أصبحت مركزاً للتجارة والسياحة وموطناً للعشاق الذين يقضون أوقاتهم فى التنقل بين خرير جداولها ، فهذه هى :

« بيربانك قد عبر القنطرة الصغيرة

ونزل فى الفندق الصغير ؛

ووصلت إليه الأميرة فولوبين ،

وقضيا وقتها سوياً إلى أن وقع فى حبها » ^(٢) .

وبيربانك هذا سائح أمريكى قدم إلى البندقية ليقضى فيها بعض الوقت فى فندق صغير يطل على إحدى بحيراتها حيث الجندولا تتمر العباب . وبالرغم من أنه وقع فى حبائل الأميرة فولوبين إلا أنها لم تستمر معه طويلاً إذ استهل حديثه معها عن القنون وقيمها فى تربية الذوق السليم ، فضاقت به ذرعاً وتعلقت بشخص آخر يدعى السير فيرديناند كلين ^(٣) الذى يفوق بيربانك فى غناه

“Burbank with a Basedeker :
Bleistein with a Cigar.”

(١)
(٢)

“Burbank crossed a little bridge
Descending at a small hotel;
Princess Volupine arrived,
They were together, and he fell.”

Ibid., “Burbank with a Basedeker : Bleistein with a Cigar,” p. 40.
Sir Ferdinand Klein.

(٣)

فهو يهودى يدخر الكثير من الأموال .

أما بليشتان فهو تاجر متنقل لا يهتم من البندقية وغيرها سوى رواج بضاعته ، وهو على التقيض من بيربانك لا يعرف شيئاً عن الفن بالرغم من أنه قضى وقتاً طويلاً في البندقية ، فهو يمثل حب المال بأجل معانيه . وفي الطرف الآخر نجد بيربانك صاحب القيم والمبادئ ، وإن كان قد فشل في حبه فذلك مرده إلى سوء تصرفه .

وأمام الجشع المادى الذى يركز في السير فيرديناند كلين

« يتلاشى الدخان المتصاعد من شمعة

الزمن » (١) .

وهذه الشمعة آخذة في الزوال بلا محالة وبخاصة تحت ضغط هذا الصراع

المرير بين القيم المختلفة .

• • •

"The smoky candle end of time
Declines."

Ibid.; p. 41.

الفصل العاشر

جيرنتيون^(١)

ريتضح لنا تشعب القيم العديدة في القصيدة التي أطلق عليها إليوت اسم « جيرنتيون » أي الرجل الهرم . وجيرنتيون هذا قد فقد متعة الحياة وبهجتها وانزوى في ركن من أركان حجرته يستمع إلى صبي صغير يقرأ له كل ما يهمه من أمور وأخبار لأنه ضريب . وفي هذه القصيدة أيضاً كما رأينا في « بروفروك » يتخذ إليوت المنولوج أساساً لمهاجته فتنساب المشاعر والذكريات في تلقائية محبة نستشف من ورائها كل ما يدور بخلد هذا العجوز المنطوى على نفسه :

« لأنني أحياء هنا كرجل مسن في شهر من شهر الجفاف

يقرأ لي صبي ، وأنتظر هطول الأمطار .

لم يكن لي نصيب أن أختبر حمية المداخل

والمعارك حيث الأمطار الدافئة

فلم أركض في المستنقعات المالحة رافعاً سيفي ،

وقد نال مني الذباب »

إن منزلي قديم متداعى »^(٢)

إن هذا المنزل قد تداعى كتلك المدينة الحديثة التي يحيا جيرنتيون في وسطها ،

“Gerontion”

(١)

“Here I am, an old man in a dry month,

Being read to by a boy, waiting for rain.

I was neither at the hot gates

Nor fought in the warm rain

(٢)

Nor knee deep in the salt marsh, heaving a cutlass,

Bitten by flies, fought.

My house is a decayed house.”

Ibid., “Gerontion”, p. 37.

هى الأخرى آخذة فى الاضمحلال والتداعى . إن إليوت بعد أن ركز اهتمامه على ضعف القيمة الفنية فى المجتمع الحديث كما رأينا فى قصيدة « بيربانك » ومعه بايديكار : بليشتان ومعه سيجارته « قد تحول فى « جيرنثيون » إلى الحديث عن اضمحلال القيم الروحية فى مجتمعنا الحاضر . إنه هنا يسخر من جيرنثيون الذى قضى حياة كلها فتور فلم يعرف للقيم الأخلاقية أى معنى أو مغزى ، كما أن خبرته محدودة للغاية فلم يشترك فى الحروب والمعارك . فهو والحال كذلك لم يذق طعم الحياة العملية بجلوها ومرها ، هذا بالإضافة إلى أن القيم العليا كانت عارضة بالنسبة له ، فهو لا يعرف عن كنهها شيئاً ، بل وجه اهتمامه إلى محيطه الضيق الذى يحيا فى وسطه ، وهى البيئة المحدودة التى حوله والتى تتكون من :

« ما عرّسعل أثناء الليل فى الحقل المرتفع ؛

وصخور وطحالب ونباتات طفيلية وحديد .

وسيدة تعمل فى المطبخ ، وتعد الشاى .

وتعطس فى الماء ، وتنظف البالوعة النكدية » (١) .

هذه هى العناصر التى تكون فى مجموعها العالم الصغير الذى يعيش فيه جيرنثيون ، وهو عالم يتسم بطابع العزلة والقيم العارضة المتصارعة التى تولد الحيرة النفسية وعدم الاستقرار ، كما يتسم أيضاً بالفتور العاطفى والجلبب الانفعالى . تلك هى مكونات الحياة السلبية التى يحياها جيرنثيون . وفى وسط هذا القحط الخيم على كل الأرجاء يندوى جيرنثيون فى ركن من أركان حمجرته وينتظر هطول الأمطار فهذا هو كل ما فى مقدوره أن يقدم عليه . إن هى إلا حياة جافة قد خلت خلواً تاماً من الفكرة الأصيلة والعاطفة الأمينة .

"The goat coughs at night in the field overhead;

Rocks, moss, stonccrop, iron, merds.

The woman keeps the kitchen, makes tea,

Sneezes at evening, poking the peevish gutter."

Ibid

وبعد أن استقر صاحبنا في زاوية الحجرة أخذ الفتى الصغير يطالع له بعض مقتطفات من كتب التاريخ عن سير الأبطال والأحداث العظيمة في الماضي ، فاكسب بذلك حصيلة فكرية وثروة عقلية بعد أن اطلع على نفائس الماضي بتراته العظيم :

« وبعد كل هذه المعرفة ، أى عذر تلتجسه ؟ عليك أن تفكر الآن في التاريخ وفي دهاء فروعه ، وفي تدابيرهِ ونتائجهِ ، فقد يخذلك مخادع بطموحه النادر ويرشدك بوحى من خيالاته
أذكر جيداً أننا لن ننجح بواسطة الحرف أو الشجاعة .
فنحن نعلو من شأن الرذائل ونمجدها على أنها أعمال بطولية .
ونفحم علينا الفضائل خوفاً من الجرائم الفاضحة .
هذه العبرات قد تساقطت من شجرة الحق » (١) .

بعد هذا الخلداع الحسى والنفسى بل والعقلى أيضاً ، ذلك الخلداع الذى يحيا في وسطه الكثير من الباحثين الذين تقومهم الرغبة الجارحة نحو المجد والعظمة والته والكبرياء ، علينا أن ندقق جيداً فيما عسى أن نختاره . هذا إلى أن فرص الخير والشر وحالات العقاب والثواب والنظرة الصحيحة المدققة لكل ما يعرضنا من أمور ، الفاحصة لكل ما يدور بخلدنا وما يعرض طريقنا ، تلك النظرة الموضوعية البعيدة عن الخوف الشديد من المجتمع والرأى العام ، هذه كلها

“After such knowledge, what forgiveness ? Think now
History has many cunning passages, contrived corridors
And issues, deceives with whispering ambitions,
Guides us by vanities. Think
Neither fear nor courage saves us. Unnatural vices
Are fathered by our heroism. Virtues
Are forced upon us by our impudent crimes
These tears are shaken from the wrath-bearing tree.”
Ibid., p. 38.

قد تتبعها إلبوت إلى أن وصل إلى جذورها الأولى التي تمركزت في « شجرة الحق » وهي الشجرة التي أكل منها آدم فجلب الشقاء على البشرية جمعاء ،
فمنها تصيب العرق ، ومنها أذرفت الدموع في سقاء .

ولا يعني إلبوت من وراء إشارته إلى شجرة آدم في البيت الأخير أنه يؤمن بالحنمية فالأبيات السابقة بل والقصيدة كلها توضح لنا إيمانه العميق بحرية الاختيار . ولعلنا نستشف من وراء ذلك نظرتة الإيجابية إلى التاريخ الذي اتخذه في الأبيات السالفة مثلاً لاتجاهه الموضوعي في النقد ، فهو يهدف إلى إعادة تقييم التاريخ على أسس سليمة بعيدة عن النزوات الشخصية والاتجاهات الفردية . وهو يعترف أنه من العسير علينا أن نصل إلى نتيجة سريعة في هذا المضمار ، إذ يقول :

« تذكر أخيراً

أننا لم نصل إلى نتيجة بعد ، حينما أنلوى
في بيتي الذي استأجرته . وأخيراً تذكر أيضاً
أننى لم أقدم لك هذا العرض دون غاية في نفسى
فلم تجلبه لك
الشياطين الجهنمية .

سأريحك من عناء التفكير في هذا الأمر بكل ما أوتيت
من صدق وأمانة .

فقد كنتُ قريباً من قلبك والآن طرحت خارجاً
ففقدت جمال (الإيمان) لرعبك وفزعك وكثرة فضولك .

وهكذا تخليت عن عاطفتى : ولم أحفظ بها

طالما أن كل شيء بالنسبة لك مآله إلى الفساد ؟

لقد فقدت قدرتى على النظر والشم والسمع واللوق واللمس :

فكيف السبيل إلى الانتفاع بها لأقرب منك ثانية ؟ (١)

يفرق هنا إليوت بين سبل الإيمان قديماً في بساطتها وتسليم أهلها لاستجاباتهم الروحية وبين الإيمان في عصرنا الحاضر وإخضاعه للمقدمات والفروض والحجج والقضايا المنطقية بل والقوانين والمناهج العلمية ، وبهذا ضاع رونقه الذي تجلى في بساطته . ونتج عن ذلك وجود الرعب الذى أصاب الكثيرين بعد أن فقدوا الإحساس بعظمة الإيمان والتصديق بجبروته . ويرى إليوت أيضاً أنه من العسير علينا أن ندخله في قلوب النفوس الضالة طالما أن حواسنا قد شوهتها المدنية الحديثة ، وتربعت على عروش قلوبنا اللذة الوقتية العارمة ، وسيطرت على عقولنا الاتجاهات المادية الآلية . فهذه الحواس التى أشار إليها إليوت والتى خضعت لكل هذه الظروف ، قد أصبحت في نظره في حيز العدم . إذ كيف السبيل إلى قلب لا يحس ؟ لقد انعدمت الرغبة في التسليم الجميل بقدرة الخالق جل شأنه ، فكان الفرع ، وكانت الحيرة النفسية ، والشطط الذهني . وبلبله الأفكار . وفساد الحياة وكل ما يتصل بها .

إن هذا الشعاع الوضاء الذى أضاء حياة القدماء بمدنياتهم العظيمة قد ضاع الآن وسط متاهات الإلحاد وموجات الانحلال والتفكك التى ندعها تمر دون

"Think at last

(١)

We have not reached conclusion, when I
Suffen in a rented house. Think at last
I have not made this show purposelessly
And it is not by any concitation
Of the backward devils.
I would meet you upon this honestly.
I that was near your heart was removed therefrom
To lose beauty in terror, terror in inquisition.
I have lost my passion : why should I need to keep it
Since what is kept must be adulterated ?
I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch :
How should I use them for your closer contact ?"
Ibid., pp. 38-39.

حكمة ولا روية . وتنحصر مأساة الإنسان في عصرنا الحاضر في سلبيته التي يمثلها
چيرنتيون وفي ابتعاده عن مشاكل الحياة اللهم إلا ما يمسه شخصياً بطريق
مباشر ، وفيما عدا ذلك فهو قابع في عقر داره يتعلق بآمال واهية بعد أن ملأ
قلبه اليأس :

الفصل الحادى عشر

الأرض الخراب^(١)

إن الاتجاهات السالفة تمهد لنا الطريق إلى الإلمام بقصيدته المعقدة التى أطلق عليها اسم « الأرض الخراب » ، وفيها كرس إليوت كل إمكانياته للتعبير عن القضايا الفكرية المتزاحمة التى راودته منذ أمد طويل . فهذه القصيدة تجسم لنا ما نعانيه من يأس وقنوط ، وما نحس به من آمال زائفة ، وبعد عن حقيقة الحياة ، وجهل مطبق بأسرار الكون ، وجوهر الوجود ، وانفصام فى عرى المعارف والمدرجات ، وخلط بين الحقيقة والخيال ، واللب والمظهر ، وكنه الأمور وأعراضها الخارجية . ومن الطبيعى أن يتخذ إليوت الرمزية أساساً للتعبير عن هذه القضايا المتشعبة ، كما استعان أيضاً بالصور الشعرية البليغة ، فحددت هذه القضايا ، وأبرزتها أمام القارئ بعد أن صيغت فى قالب موضوعى قوامه التعادل بين الفكر والعاطفة . وأمام هذا الشعب تخطت محاولاته ودراساته فى هذا المضمار ميدان الأدب الإنجليزى لتشمل الفكر العالمى ، شرقياً كان أم غربياً ، قديماً كان أم حديثاً . فهذه القصيدة تتعرض للبشرية جمعاء منذ الخليقة الأولى حتى يومنا هذا ، ومن المعتقدات والمبادئ التى سادت المدنيات العالمية القديمة فى الهند والصين ومصر وملكى بابل وأشور إلى الاتجاهات الفلسفية الحديثة فى أوربا .

ولهذا نعد هذه القصيدة بحق من أعظم الأشعار التى كتبت فى عصرنا الحاضر ، فترجمت إلى لغات عديدة ، وبالرغم من مضى سنوات عدة على كتابتها إذ أنها

“The Waste Land”

(١)

يحد القارئ، فى الجزء الأخير من هذا الكتاب تحت عنوان « نصوص مختارة من مؤلفات إليوت » بقية النصوص المכלلة لهذه القصيدة فهى مترجمة بأكملها نظراً لأهميتها فى ميدان الشعر الأوروبى الحديث

ظهرت عام ١٩٢٢ ، فإنها ما زالت لغزاً محيراً للكثيرين من رجال الفكر والقلم . فلا غرو إذن إن اعترف إليوت في مذكراته بصعوبة هذه القصيدة إذ قال عنها أنها «قصيدة مهوشة يعوزها التناسق» . (١) وعلى أية حال فلقد كتب إليوت هذه القصيدة في (لوزان) حينما سافر إليها للاستشفاء في شتاء عام ١٩٢١ ، وبعد قضاء ثلاثة أشهر جاء إلى باريس ومعها القصيدة وهناك قدّم المخطوط إلى الشاعر الأمريكي « إزرا باوند » لمراجعته ، فقام باوند بحذف ما يقرب من نصفها ، أما النصف الآخر فهو ما نراه متضمناً في ديوان إليوت . واعتراضاً منه بهذا الفضل كتب إليوت هذا الإهداء على صفحتها الأولى :

« إلى إزرا باوند : الذي يفوقني حدقاً ومهارة » (٢) .

ونظراً لتعقيد هذه القصيدة فقد ذيلها إليوت بعدة ملاحظات لتساعد القارئ على فهمها وتتبع سياق الأفكار فيها . واعترف في مستهل هذه الملاحظات بأنه قد استند إلى كتابين هامين اقتبس منهما عدة اتجاهات ومبادئ رمزية ، إذ يقول :

« إن كتاب الآنسة جسي وستون ” من الطقس إلى القصة الخيالية “ (الذي طبع في كمبريدج) عن أسطورة الإناء الطاهر لم يعز إلى ” بعنوان القصيدة فحسب بل وبهيكلا والكثير من رمزياتها العارضة . وفي الحقيقة إنني مدين بالشئ الكثير لكتاب مس وستون فهو الذي سيوضح صعوبات هذه القصيدة بطريقة تفوق ملاحظاتي عنها ؛ وإنني لأذكر هذا الكتاب (بالإضافة إلى المتعة الكبرى في قراءته) لكل من يظن أن هذا الإيضاح لازم لفهم القصيدة . كما أنني مدين أيضاً بوجه عام إلى كتاب آخر في علم درامة الجنس البشري ، وهو الذي أثر تأثيراً عميقاً في جيلنا الحاضر ، وأعني بذلك كتاب ” الغصن الذهبي “ ؛ فلقد استعملت المجالدين

“A sprawling chaotic poem”
“For Ezra Pound : il miglio fabbro”

(١)
(٢)

”أدونيس ، آتس ، أوزيريس “بنوع خاص . وسيدرك كل من هو ملم بهذه المؤلفات أن في القصيدة إشارات لحفلات الزرع « (١) .

ولقد قامت مس وستون في كتابها بتتبع المعتقدات الدينية الأولى ووصلت إلى منابعها وأصولها كما تتبع أيضاً حفلات الزرع وجنى الكروم : وهى تكون في مجموعها ما وصل إلينا من ثقافات عن تلك العهود السحيقة . وقد قدمت لنا ذلك كله في أسلوب شيق جميل متخذة المنهاج الأسطوري أساساً لدراستها . وأهم هذه الأساطير هى تلك الأسطورة الخاصة بالملك الصياد (٢) ، ذلك أن أرض هذا الملك قد حلت عليها لعنة السماء كما حلت على سكانها أيضاً وذلك لشروهم وأثامهم ومعاصيهم ، والزرع أيضاً قد أصابه الجفاف . والحيوانات

(١) “Not only the title, but the plan and a good deal of the incidental symbolism of the poem were suggested by Miss Jessie L. Weston’s book on the Grail legend : ‘From Ritual to Romance’ (Cambridge). Indeed, so deeply am I indebted, Miss Weston’s book will elucidate the difficulties of the poem much better than my notes can do; and I recommend it (apart from the great interest of the book itself) to any who think such elucidation of the poem worth the trouble. To another work of anthropology I am indebted in general, one which has influenced our generation profoundly; I mean ‘The Golden Bough’; I have used especially the two volumes ‘Adonis, Attis, Osiris.’ Anyone who is acquainted with these two works will immediately recognise in the poem certain references to vegetation ceremonies.”

“The Fisher King”

(٢)

يقصد بهذا الاسم أيضاً طائر أبو نقار . واسمه اللاتيني “Alcedo ispida” أو “Alcedo benegalensis” كما ورد في قاموس العلوم الطبية والطبيعية للدكتور محمد شرف .

وهذه التسمية مرادفة أيضاً لكلمة “Kingfisher” ، وقد ورد التعريف الآتى لها في دائرة المعارف البريطانية :

“Alcedo ispida” “Alcedo benegalensis” “Kingfisher”

“The common kingfisher, ‘Alcedo ispida’, is a beautiful European bird, extending also to northern Africa and southwest Asia . . It plunges into the water for its food, which consists of small fish, crustacea and aquatic insects.”

Encyclopaedia Britannica, Published by William Benton, Vol. 13, Edition 1962, p. 395.

وهذا الطائر وهو أبو نقار يطلق عليه أيضاً اسم « الخنيس » ذلك أنه يغطس في الماء ليتغذى على الأسماك الصغيرة بمقارده الطويل ويلتهمها .

لا تتوالد ولا تتكاثر . ومالك هذه الأرض وهو الملك الصياد قد أقعده المرض المزمّن . وهكذا أصيب كل شيء على هذه الأرض بشلل بغض . إلا أن هذه اللعنة ، كما ورد في الأسطورة ، قد تزول إذا ما قام فارس شجاع برحلة طويلة عبر هذه الأرض المجذبة حتى يصل إلى قلعة الملك وهناك تتاح له الفرصة لإلقاء بعض الأسئلة عما يدور بداخل هذه القلعة من فعال رمزية ، فإن وجهها الوجهة المرضية وفهمها فهماً صحيحاً ، تزول اللعنة عن هذه الأرض . وإلاّ استمرت في قحطها وجذبها .

أما فيما يتعلق بكتاب « الغصن الذهبي » الذى كتبه السير جيمس فريزر ففيه يتعرض الكاتب لآلهة القدماء كإلهة تموز عند أهل بابل . والإله أدونيس عند الفينيقيين والإغريق . والإله أوزيريس عند المصريين القدماء . وكانت هذه الآلهة جميعاً رمزاً لقوى الطبيعة ، فهى التى تتحكم فيها وتخضعها لسلطانها ، كما أنها هى التى تهب الحياة للزرع ، وبواسطتها تتعاقب الفصول فى دورتها المعهودة فتنمو البذور وترعرع الأثمار . ويقول السير جيمس فريزر فى هذا الصدد :

« إن كهنة مصر قد دأبوا على دفن تماثيل مصغرة للإله أوزيريس مصنوعة من الطمي وجبات القمح . وفى آخر العام أو بعد فترة قصيرة كانوا يجدون بعد استخراجها من باطن الأرض أن القمح قد صار نباتاً وبرز من جسم الإله . وكان القوم يرجعون بهذا النبت على أنه فال طيب أو بالأحرى على أنه السبب فى نمو الزرع »^(١) .

(١) "The priests (of Egypt) used to bury effigies of Osiris made of earth and corn. When these effigies were taken up again at the end of the year or of a short interval, the corn would be found to have sprouted from the body of Osiris, and this sprouting of the grain would be hailed as an omen, or rather as the cause, of the growth of the crops."

Sir James Frazer, *The Golden Bough*, Part IV, Vol. II, London, 1936, p. 90.

وهذه الطريقة يُدفع أوزيريس إله الخصب والنماء داخل باطن الأرض ، ويترك ميتاً هناك ، لكنه يحيا بعد فترة وجيزة بعد أن يصير نباتاً فينمو ويتعرعرع . فهو يموت لكي يحيا ، وفي حياته خضرة نضرة ، وثمار غضة ، وخير للبشرية . فهو إذن واهب الحياة ومجدها . وكانت عبادته تتصل بإقامة الحفلات الطقسية ، وفيها يقوم الشبان ببعض الحركات الشاقة الرمزية ، وهذه الحركات تمثل دورة الحياة والموت ثم البعث من جديد . وغالباً ما كانت فكرة التطهير تصاحب هذه الفعال الشاقة ، إذ بعد الانتهاء من هذه الحفلات يخرج الشبان « مطهرين » ومستعدين أيضاً لملاقاة حياة جديدة عمادها الفهم الصحيح والإقدام في شجاعة على الأعمال البطولية .

وفكرة الموت هذه تختلف في مضمونها عن الفكرة التي أوردها لنا إليوت في الاقتباس الذي ظهر في صدر القصيدة وهو مقتطف من أسطورة « ساتير يكون »^(١) للشاعر اللاتيني بيترونيوس^(٢) ويقول فيها تريماكيو^(٣) :

« لقد رأيت بمقلتي عيناى سبيل وهى معلقة فى قفص صغير ؛

ولما وجه إليها بعض الصبية المارين هذا السؤال :

ماذا تريدن يا سبيل ؟ أجابتهن بأنها تريد الموت »^(٤) .

وسبيل هذه شخصية أسطورية وقع في حبها أبوللون^(٥) إله الموسيقى والتنشؤ عند الإغريق والرومان ، ففتحها القدرة على معرفة المستقبل وحياة مديدة طويلة

Satyricon.

Petronius.

Trimalchio.

“Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent : Σίβυλλο τί θέλεις, respondebat illa : ἀποθανεῖα θέλω».

Ibid., “The Waste Land”, p. 59.

Apollo.

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

(٥)

تعادل ذرات الرمال التي كانت تحملها في قبضة يدها ، لكنها نسيت أن تطلب منه القدرة على تجدد الحيوية في داخلها ، فذبلت تدريجاً ووهنت صحتها إلى حد أنها تمت لنفسها الموت .

إن سكان « الأرض الخراب » يتمنون لأنفسهم أيضاً الموت وبخاصة بعد أن ذبل الزرع ولم تعد للحيوانات أية قدرة على الإخصاب ، فعم القحط ، واشتدت التحاريق . و « الأرض الخراب » في نظر إليوت ما هي إلا أوروبا الحديثة وسكانها هم الذين يكونون المجتمع الأوربي بعد الحرب العالمية الأولى . وقد شهدت تلك السنوات اضمحلالاً في الأخلاق ، وبعداً عن مقومات الحياة : وجهلاً بعناصرها الأولية ، وإيماناً بقوة المادة ، وزعزعة في القيم الروحية . ولهذا كان وما زال لهذه القصيدة صدى قوى في نفوس المفكرين .

وهي مقسمة إلى خمسة أقسام كل قسم منها يمثل حركة موسيقية في هذه السيمفونية الكبرى التي تشمل الخليقة بأسرها والبشرية جمعاء . ولعل هذا المحيط الرحب قد أعطى للشاعر فرصة التنقل بين الأجيال والعصور المختلفة والإشارة إلى اتجاهات فكرية عديدة . ولهذا يمكننا فهم هذه القصيدة لا على مستوى واحد كما هو جارٍ في غالبية القصائد العادية ، رومانسية كانت أم كلاسيكية ، بل على مستويات شتى ، فهي متعددة الموضوعات والمضامين ، تنتقل بك بين ألوان عديدة من الحب الجسدي والعذري ، وبين المادية والروحية ، والضعفة والرفعة ، وتطوف بك في مجاهل تصوفية ومعالم ميتافيزيقية .

إن القسم الأول منها أطلق عليه إليوت اسم « دفن الموتى »^(١) وفيه نجد منذ بادئ ذي بدء انقلاب سبل الحياة رأساً على عقب في هذه البرية التمهة :

« إن إبريل أشد الشهور قموة ،

فيه تخرج زهور الليلك من الأرض الميتة ،

وتختلط فيه الرغبة بالذاكرة ،
 وفيه تنتفض الجذور الحاملة بمطر الربيع .
 لقد شملنا الدفء أثناء الشتاء ،
 وغطيت الأرض بالجليد في غفلة منا ،
 وتغذت الحياة الواهية على اللزونات الجافة .
 أما الصيف فقد أدهشنا حينما تساقط الرذاذ
 على شتا رنبيرجرسى ؛ ووقفنا عند الرواق
 ثم خرجنا إلى ضوء الشمس حتى وصلنا إلى المتنزه ،
 وشربنا القهوة ، ثم تحادثنا لمدة ساعة .
 فأنا لست روسية إذ أننى أألمانية الأصل من ليثوانيا .
 وفي سن الطفولة أقمت في منزل بن عمى اللوق ،
 وأخذنى معه على الزحافة
 وكنت خائفة للغاية . ثم نادانى قائلاً : مارى ،
 مارى ، أمسكى جيداً . وانحدرنا جميعاً .
 ولعلك تشعر بالانطلاق عبر الجبال .
 إننى أقرأ معظم الليل ، وأذهب إلى الجنوب في الشتاء (١) .

"April is the cruellest month, breeding
 Lilacs out of the dead land, mixing
 Memory and desire, stirring
 Dull roots with spring rain.
 Winter kept us warm, covering
 Earth in forgetful snow, feeding
 A little life with dried tubers.
 Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
 With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
 And went on in sunlight, into the Hofgarten,
 And drank coffee, and talked for an hour.
 Bin gar keine Russin, stamm' aus Lit̃ñen, echt deutsch.
 And when we were children, staying at the arch-duke's,

(١)

إن شهر إبريل الذى فيه تستيقظ الطبيعة من غفوة الشتاء هو أكثر الشهور
قسوة بالنسبة لسكان الأرض الخراب . ولكن ما السبب فى ذلك مع أنه شهر النمو
والخضرة والازدهار ؟ إن فى تفتح الطبيعة أثناء الربيع إثبات واضح لحقيقة الحياة
ودورة الفصول ، وهذه الحقيقة مصدر إيلام شديد لأهل هذه الأرض الجرداء ،
فهم يخشونها ويخافونها ، ويؤثرون إخفاءها ونسيانها ، ولهذا يعودون بذكرياتهم
إلى الوراء ، إلى أيام الطفولة البريئة . فيها هو تايريزياس ^(١) الذى يقوم بسرد
الأحداث المتضمنة فى القصيدة والتعليق عليها ، يعود بمخيلته إلى الماضى حينما
رحل إلى بحيرة (شتارنبيجرمى) بالقرب من مدينة ميونيخ ، وهناك قضى
وقتاً طيباً . وإنه ليدكر تماماً ذلك الحديث الذى سمعه من فتاة صغيرة ، وكان
حينذاك فى متنته عام ، إذ أخذت تسرد وقائع نزهة خلوية لها مع أحد أقاربها ،
وكانت فى أشد حالات الذعر حينما هممت بالانحدار على الجليد . ولكنها شعرت
أخيراً بالحرية والانطلاق على سفوح الجبال .

وبعد هذه الذكريات التى امتدت إلى سنوات الطفولة ، يعود تايريزياس
إلى التفكير فى أمر الأرض الخراب ، فيقول :

« ما هذه الجذور المتشابكة ، وأية أغصان تنمو

من هذه الأنقاض المتحجرة ؟ يابن الإنسان ،

إنك لا تقدر على الكلام أو الحدس ، لأنك لا تعرف سوى

مجموعة مهلهلة من الصور ، حيث تسطع الشمس ،

والشجرة الذابلة لا تلقى ظلاً ، وصوت صرّار الليل لا يجلب الراحة ،

My cousin's, he took me out on a sled,

And I was frightened. He said, Marie,

Marie, hold on tight. And down we went.

In the mountains, there you feel free.

I read, much of the night, and go south in the winter.;

Ibid., p. 61.

Tiresias.

وقد خلت الحجارة الجافة من خريير المياه .
 هنالك نجد الظل تحت هذه الصخرة الحمراء ،
 (هلم بنا تحت ظل هذه الصخرة الحمراء) ،
 وسأريك شيئاً يختلف عن ظلك
 حينما يلاحقك في الصباح
 أو يهم بلقائك في المساء ؟
 سأريك الخوف مجسماً في حفنة من الترى » (١)

في هذه السطور يشير إليوت إلى سفر حزقيال (٢) الذي تنبأ فيه بسقوط
 أورشليم وطرد الإسرائيليين إلى بابلين . ومن ثم خربت معابدهم وتحطمت
 مساكنهم . وهذا هو الحال أيضاً في أوربا الحديثة التي حطمتها الحروب وأنهكتها
 المنازعات ، فلم يعد لها من ثراء المعرفة سوى صبور مهلهلة متناثرة . لقد خلت
 اليابسة من الأمطار التي تسقى الزرع وتكسبها النضرة .
 ولم يبق للإنسان أى مأوى في هذه اليابسة الجرداء سوى صخرة حمراء ،
 وهذه الصخرة قد ذكرت تايريزياس بجبل المطهر (٣) في « الكوميديا الإلهية »
 لدانتى . ففي الجزء الثالث من المطهر يتحدثنا دانتى عن عبوره لهذا الجبل تحت

'What are the roots that clutch, what branches grow
 Out of this stony rubbish ? Son of man,
 You cannot say, or guess, for you know only
 A heap of broken images, where the sun beats,
 And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
 And the dry stone no sound of water. Only
 There is shadow under this red rock,
 (Come in under the shadow of this red rock),
 And I will show you something different from either
 Your shadow at morning striding behind you
 Or your shadow at evening rising to meet you;
 I will show you fear in a handful of dust."

Ibid., pp. 61-62.

Ezekiel.

Mount of Purgatory.

(١)

{ ٢ }
{ ٣ }

قيادة الشاعر اللاتيني فيرجيل ، وقد لاحظ أن فيرجيل لا يلتقي ظلاً على الصخرة في حين أن ظله هو لا يفارقه ، ولهذا أخبره فيرجيل بأنه قد تخلص من الجسد نهائياً .
إن لفظة الإنسان الملحة نحو تحقيق آماله ، نحو الظل الظليل الذي يقيه من وهج الشمس ، ونحو الينابيع المتفجرة من حرية وحياة وحركة ، هي ما يعنيه إليوت من وراء الأبيات السالفة . هذا إلى خوفنا الشديد من الاعتراف بالحقيقة الراهنة وهي أن الموت أو الفناء يتجسم في حفنة الترى بعد أن تحلّت الأعضاء وعادت إلى طبيعتها الأولى ،

هذه الرغبة في تحقيق الآمال هي التي حلت بتيريزياس أن يفكر في الحب :

« لقد هبت الرياح المنعشة

من أرض الوطن

أى حبيبتي الأيرلندية

أين تمهلين ؟

أنت الذي قدمت لي نبات الخزام في العام الماضي :

وأطلقوا على حينذاك أننى فتاة الخزام .

وحينما عدنا متأخرين من حديقة الخزام ،

وكان ذراعها محملت بالورود ، وشعرها مبلل ،

فلم أتكلم ، ولم أستطع أن أحملق في وجهها :

فلم أكن حياً ولا ميتاً ، ولم أعرف شيئاً .

وأخذت أحديق النظر في النورانية الوضاء : في السكون المطبق .

والبحر خال ومتسع » (١) .

“Frisch weht der Wind

Der Heimat zu

Mein Irish Kind

Wo weilest du ?

“You gave me hyacinths first a year ago;

“They called me the hyacinth girl.”

— Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden,

Your arms full, and your hair wet, I could not

Speak, and my eyes failed, I was neither

إن الأبيات الأربعة الأولى مقتطفة من الفصل الأول لأوبرا « تريستان وإيزولد » لفاجر^(١) وهي تكون الأغنية التي يقوم بغنائها أحد النوتية الصغار على ظهر السفينة التي تحمل إيزولد إلى (كورنول). إن هذه الأغنية تمثل الحب في بساطته وهذا هو الذي حمدا بتيريزياس إلى التفكير في الحديقة والفتاة الصغيرة التي كانت تلهو بين المروج الخضراء والأزهار الفيحاء ، تجمع الورود في رقة بالغة . وقد بلل الندى شعر رأسها . وأمام هذا المشهد الذي يدل على البراءة والظهر . لم يسع تيريزياس إلا أن يطأطي رأسه في خجل واحترام . أما « السكون المطبق » أو « النورانية الوضاعة » فهي الشفافية النفسية التي وصل إليها بعد طول تأمل هذا المنظر الذي أثر في مشاعره تأثيراً عميقاً . لكن هذا الحب الوضاعة الذي يشع طهراً ونقاء لم يدم طويلاً في ذاكرته ، إذ عاد بمخيلته إلى أوبرا « تريستان وإيزولد » وتذكر أن ميلوت^(٢) قد غلر بصديقه تريستان وأصابه بجراح خطيرة لأنه أراد أن ينتزع منه حبه لإيزولد . وبعد تلك الحياة التي أخذت من نفس تريستان كل مأخذ ، وبعد تلك المعركة الدامية بينه وبين صديقه الغادر ، لم يبق أمام تريستان سوى خادمه الوفي الأمين كيرفينال^(٣) الذي حملة على ذراعيه . وفي الطريق المؤدى إلى بريتاني قابلا راعي أغنام فسأله تريستان ما إذا كانت السفينة التي تقل إيزولد بالبحر ؟ فأجابه الراعي بأن « البحر خال ومتسع » وليس هناك أى أثر للسفينة .

هذه هي فكرة الحب عند أهل « الأرض الخراب » ، وهي فكرة مليئة بالغلر والحياة . وبعد أن كان الحب بريئاً ومجلباً للسعادة والبهجة كما تمثل في

Living nor dead, and I knew nothing.
Looking into the heart of light, the silence.
Oed' und leer das Meer".
Ibid., p. 62.
Wagner's "Tristan und Isolde".
Melot.
Kurvenal.

(١)
(٢)
(٣)

الفتاة الصغيرة التي تقطف الورد في الحديقة ، أصبح في أوبرا فاجنر وبالأخص ونقمة على صاحبه ، إذ أنه التحم في هذه الحالة بعنصر الشر المتأصل في الإنسان . وهكذا انحرف عن تباره الجميل ، وبعد أن كانت فكرته الأصلية التعاطف بين الجنسين ، تدخلت في الأمر اتجاهات شتى من أمور الكهانة والشعوذة ،
فها هي

« مدام ميزوستريس ، العرافة الشهيرة ،
قد أصيبت ببرد شديد ، ومع ذلك
يقال عنها إنها أكثر الأوربيين حكمة ،
فهي تحمل معها مجموعة رديئة من ورق اللعب . لقد قالت لي :
هذه هي ورقتك عن النوفى الفينيقى الذى مات غريقاً ،
(هذه الآلى تمثل عينيه . انظر !)
ها هي بيلادونا ، امرأة الأماكن الصخرية ،
وسيدة المواقف .
وها هو الرجل ذو الأشرطة الثلاثة ، وهذه هي العجلة ،
وها هو التاجر بعينه الواحدة ،
وهذه الورقة البيضاء يحملها فوق ظهره
وغير مسموح لي أن أراها . إننى لا أرى
الإنسان المعلق . احذر الموت غرقاً .
إنى لأرى جموعاً غفيرة تسير في شكل دائرة .
شكراً لك . إن لاقيت عزيزى مسز أكويتون ،
أخبرها بأننى سأحضر كتاب التنجيم بنفسى :
علينا أن نتخذ جانب الحيلة الشديدة في هذه الأيام » (١) .

تقول مسز جيسى وستون فى كتابها « من الطقس إلى القصة الخيالية »
الذى أشرنا إليه سالفاً ، أن القدماء كاذوا يستعملون ما يشبه ورق اللعب لا للتنجيم
ولكن لمعرفة ارتفاع وانخفاض الفيضانات وبالأخص فى وادى النيل ، إذ أن
الفيضان هو أساس الخصوبة وهو الذى يحمل معه الخير للسكان . لكن الحال
قد تغير فى هذه الأيام إذ يذهب إليوت إلى القول بأن العرافة التى يظن البعض
بأنها حاملة مفاتيح الغيب وأنها أكثر بنى زمنها علماً وحكمة ومعرفة ، تسير فى
طرقات المدن الأوروبية الحديثة ومعها مجموعة رديئة من ورق اللعب تستعملها
فى خداع البسطاء وسلب نقودهم . فلقد استوقفت تايريزياس ذات مرة وأخبرته
بأن ورقته قد رسمت عليها صورة نوتى فينتى مات فى البحر ، وحذرت من الاقتراب
من الماء حتى لا يموت غريقاً . أما اللآلى التى أشارت إليها فى البيت التالى فقد
ورد ذكرها فى مسرحية « العاصفة » لشكسبير ، إذ بعد أن تحطمت سفينة
« ألونسو » والد فيرديناند قال عنه أريال : « إن عينيه كانتا شبيهتين باللآلى » .
أما الأوراق الأخرى فإحداها لبيلادونا المرأة العاهرة ، والأخرى لارجل ذى الأشرطة

Hail a bad cold, nevertheless
Is known to be the wisest woman in Europe,
With a wicked pack of cards. Here, said she,
Is your card, the drowned Phoenician Sailor,
(Those are pearls that were his eyes: Look !)
Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
The lady of situations.
Here is the man with three staves, and here the Wheel,
And here is the one-eyed merchant, and this card
Which is blank, is something he carries on his back,
Which I am forbidden to see. I do not find
The Hanged Man. Fear death by water.
I see crowds of people, walking round in a ring.
Thank you. If you see dear Mrs. Equitone,
Tell her I bring the horoscope myself :
One must be so careful these days".
Ibid., pp. 62-63.

الثلاثة على إحدى وجنتيه ، وورقة غيرها رسمت عليها عجلة وهي عجلة الحظ ^(١) الدائبة الدوران ، ترفع الناس فتسعدهم وتخففهم فتجلب لهم النعمة . أما التاجر فله عين واحدة ذلك أنه ينظر إلى الأمور بنظرة مادية واحدة وهي الكسب والغمم التجارى بغض النظر عن أى شىء آخر فى الحياة ، فهذا هو هدفه الوحيد الذى لا يحيد عنه . أما الورقة البيضاء للإنسان المعلق فهى للمسيح المصلوب على خشبة الصليب : وعدم وجود هذه الورقة دليل قاطع على غياب المسيح من العالم الأوروبى الحديث ، إذ ليس له مكان فى نفوس تقدر المادة وتعبد الرذيلة . أما الجموع الغفيرة التى تشير إليها مدام سيزومستريس فما بعد فهم سكان « الأرض الخراب » أو بالأحرى هم الذين يكونون المجتمع الأوروبى المعاصر حيث

« المدن الزائفة » .

والجموع المتراخمة تعبر قنطرة لندن
فى فجر يوم من أيام الشتاء وكان الضباب داكناً ،
لأنى ما كنت أحوال الموت قد طوى مثل هذا العدد الضخم .
وتعالت الزفرات القصيرة المتلاحقة ،
وثبت كل واحد من القوم نظره أمام قدميه .
وسار الجميع إلى الربوة العالية ثم انحدروا إلى شارع الملك وليم ،
حيث كنيسة القديسة ماري ولوث وساعتها
التي كانت تدق الساعة التاسعة بصوت حزين .
وهناك رأيت شخصاً أعرفه فاستوقفته وناديته قائلاً :

ستيتسون !

ألمست أنت الذى كنت معى فى السفن فى ميلاي !

أفهل بدأ ينبت ذلك الجسم الذى زرعت فى حديقتك
 فى العام الماضى ؟ ترى هل سيورق هذا العام ؟
 أم أن التربة قد تأثرت بهذا البرد المفاجئ ؟
 أوه ، لعلك تبعث هذا الكلب عنا . إنه صديق أمين للناس .
 وإلا لاستخرجه ثانية بأظافره من باطن الأرض !
 أيها القارئ المرائى ! إنك تشبهنى فى كل شئ . فأنت أخى ! (١) »

لقد كانت المدينة فى الماضى رمزاً للألمومة . لكنها الآن بكل بريقها
 الخارجى أصبحت زائفة . فهذه الجموع المحتشدة التى تعبر طرقاتها غير
 طبيعية ، فلقد أودت المدنية الحديثة بكل عناصر الترابط التى كانت تفخر بها
 فى الماضى من محبة وإخاء وتآلف وتأزر . وهذه الجموع تشبه إلى حد كبير
 ذلك الحشد من الأرواح التى شاهدها دانتى كما يتحدثنا فى « الكوميديا الإلهية » .
 فى الفصل الثالث من « الجحيم » يقول : « إننى ما كنت أخال الموت قد طوى
 مثل هذا العدد الضخم » . وفى الفصل الرابع يسمع العويل والزفرات المتلاحقة

“Unreal City.

(١)

Under the brown fog of a winter dawn,
 A crowd flowed over London Bridge, so many,
 I had not thought death had undone so many,
 Sighs, short and infrequent, were exhaled,
 And each man fixed his eyes before his feet,
 Flowed up the hill and down King William Street,
 To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
 With a dead sound on the final stroke of nine.
 There I saw one I knew, and stopped him, crying; ‘Stetson !
 ‘You who were with me in the ships at Mylae !
 ‘That corpse you planted last year in your garden,
 ‘Has it begun to sprout ? Will it bloom this year ?
 ‘Or has the sudden frost disturbed its bed ?
 ‘Oh keep the Dog far hence, that’s friend to men,
 ‘Or with his nails he’ll dig it up again !
 ‘You ! hypocrite lecteur ! — mon semblable, — mon frère !”
 Ibid., p. 63.

بلدين يتعذبون . إن في تحليل سكان المدن الحديثة أنظارهم في المراثيات القرية جداً منهم كناية عن قصر نظرهم وضيق أفقهم العقلي ، فنظرتهم إلى الأمور والمشاكل نظرة ضيقة مليئة بالأنانية وحب الذات . ولا يهمهم من أمر الدين شيء إذ أن دقائق الساعة التاسعة في ذكرى صلب المسيح يوم الجمعة الحزينة لا تحمل لهم أى معنى .

وبينما تايريزياس غارق في هذه الذكريات إذ تقابل مع شخص يعرفه اسمه ستيتسون ، ومن الغريب أنه اشترك معه في موقعة ميلاد منذ قرون مضت ، فكيف ذلك ؟ إن إليوت يريد بهذا المنهاج أن يبين لنا أن الحروب في أهدافها ومراميها واحدة على مر الزمن ، واختلاف الحرب قديماً عنها حديثاً هو اختلاف في أسلوب الهلاك فقط . وعلى أية حال ففي هذه الموقعة انهزم أهل قرطاجنة أمام الرومان ، وكان سبب الحرب بينهما هو التنافس التجارى . أما النبت الذى سأله تايريزياس عنه فهو الذى يعود بنا إلى أسطورة أوزيريس وخروج نبات القمح من الحبات التى تمثل جسد الإله ، ولكن لماذا نبعد الكلب مع أنه صديق وفي للإنسان ؟ إنه بعد مقتل أوزيريس قامت زوجته إيزيس بجمع أشلائه وساعدتها الكلاب في ذلك لأمانتها وإخلاصها ، ولكن هذه الصفات لا وجود لها في « الأرض الحراب » ، ولهذا فسكانها يؤثرون إبعاد الكلاب عنهم حتى لا يستخرج الإله أوزيريس المدفون في باطن الأرض ويضطربهم إلى مواجهة حقيقة الموت والحياة وهم يريدون الاعتماد عنها كلما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً . هذا هو النفاق بأجلى معانيه ، وهذا هو منطق النعامة الذى يسير بمقتضاه أهل العصر الحاضر . إن هذه الفكرة الأخيرة المتضمنة في البيت الأخير قد اقتبسها إليوت من قصيدة « إلى القارئ » للشاعر الفرنسى بودلير « (١) » .

* * *

في الجزء الثاني من القصيدة ينتقل إليوت للحديث عن العلاقات الجنسية بين الناس ثم العلاقات الزوجية وما يصيبها من انتعاش وعطب أو جذب وتنافر وأسباب ذلك من مؤثرات داخلية في الأسرة نفسها أو خارجية في المجتمع الكبير . وقد أطلق إليوت على هذا الجزء اسم لعبة الشطرنج^(١) وهذه التسمية مستمدة من مسرحية « النساء يحذرن النساء » لتوماس ميديلتون^(٢) وفيها يذكر أن دوق فلورنسا قد تمكن من الاعتداء على بيانكا^(٣) أثناء انشغال أهل بيته في لعب الشطرنج . وعلى ذكر هذه العلاقة الجنسية يتوارد إلى ذهن تايريزياس علاقات أخرى لمستويات اجتماعية مختلفة مثل ديدو^(٤) وهي ملكة قرطاجنة الأسطورية التي ورد ذكرها في قصيدة أينباد^(٥) لفيرجيل ، وقد وقعت في غرام أينياس^(٦) ثم انتحرت بعد أن هجرها . وكذلك أيضاً علاقة كليوباترا بأنطونيوس في مسرحية شكسبير التي أشار إليها إليوت في مستهل هذا الجزء بقوله :

« إن الكرسي الذي تجلس عليه يشبه العرش اللامع

الذي أضفى بريقاً على الرخام ، حيث المرأة

قد ثبتت على الحائط بواسطة البنود التي تحف بها أغصان الكروم

وبرز من بينها تمثال كوييد الذهبي

(وتمثال آخر قد أخفى عينيه خلف جناحه)

مما ضاعف منظر النيران المنبثقة من الثريا ذات الأفرع السبع

وهي تعكس ضوءها على المنضدة

وقد التقت بثروة عظيمة من التألق

للحلي الموضوعة داخل علب مغلفة بقماش الأطلس .

“A Game of Chess”

Thomas Middleton's “Women Beware Women”

Bianca

Dido

Æneid

Æneas

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

(٥)

(٦)

.....
 ويعلو الرف العتيق للمدفأة المواجهة للشباك
 منظرًا ريفيًا عن تغير فيلومبلا
 التي اعتدى عليها الملك
 في وحشية مقيتة ؛ وهناك ارتفع صوت العندليب
 ليذوي بصوت غير منهدج فيملاً الصحراء برمتها .
 وما زال العالم وراء معاصيه . وما زال دوى الصوت يتردد
 في الأذان الكريمة .
 وغير ذلك من بقايا الزمن الذابلة
 كانت معروضة على الحائط : من أشكال تحملق

وأخرى بارزة إلى الأمام أو مستندة على حوائط الحجر بسكونها المطبق^(١)
 وينطبق هذا الوصف على كليوباترا وديدو وغيرهما من النساء اللواتي استسلمن
 لسلطان الحب فتربع على عرش قلوبهن . فكان من الصعب انتزاعه : وضحين

"The Chair she sat in, like a burnished throne
 Glowed on the marble, where the glass
 Held up by standards wrought with fruited vines
 From which a golden Cupidon peeped out
 (Another hid his eyes behind his wing)
 Doubled the flames of sevenbranched candelabra
 Reflecting light upon the table as
 The glitter of her jewels rose to meet it,
 From satin cases poured in rich profusion.

(١)

.....
 Above the antique mantel was displayed
 As though a window gave upon the sylvan scene
 The change of Philomel, by the barbarous king
 So rudely forced; yet there the nightingale
 Filled all the desert with inviolable voice
 And still she cried, and still the world pursues,
 'Jug Jug' to dirty ears.
 And other withered stumps of time
 Were told upon the walls; staring forms
 Leaned out, leaning, hushing the room enclosed."
 Ibid., p. 64.

في سبيله بكل مرتخص وغال . فهما يشبهان بيانكا في مسرحية « النساء يحذرن النساء » لتوماس ميديلتون التي أشرنا إليها سالفاً ، ويشبهان أيضاً أميرة أثينا الأسطورية التي أشار إليها إليوت في الأبيات السالفة وهي فيلوميلّا التي تعدى عليها زوج أختها بروسنا^(١) الذي يدعى تريوس^(٢) . وما كان من هذا الوحش الغادر إلا أن قطع لسان فيلوميلّا حتى لا تخبر أختها بفعلته : ولكن أختها بروسنا علمت بكل ما حدث فقطعت ابنها إرباً إرباً وقدمته لزوجها تريوس على مائدة الطعام . إن بشاعة هذه الأسطورة تعبر لنا عن الوحشية الغاشمة للإنسان ، وترينا كيف أن العلاقات الجنسية بين الناس قد تهبط بهم إلى هذا المستوى الحيواني . ومن ناحية أخرى نجد أن العلاقات الزوجية في هذه « الأرض الحراب » قد وهنت واضمحلت وتأثرت وتأثراً بالغاً بالآلية التي نعيش في وسطها والمادية التي نسعى وراءها ، فانعكس ذلك على الكثير من تصرفات الناس وبالأخص على العلاقات العاطفية بين الأزواج ، كما نجد في الحوار التالي :

« إن وقع الأقدام يهول على درج السلم .

وانتشر شعر رأسها في غير انتظام

تحت وهج المدفأة وأسفل الفرشاة

وهمت بالحديث لكنها عادت إلى السكون الموحش .

« إن أعصابي متوترة هذا المساء . نعم في غاية التوتر . أقض

هذه الأمسية معي .

« كلمني . لم لا تتكلم أبداً . تكلم .

« فيما تفكر ؟ وما عسى أن تفكر فيه ؟ وماذا ؟

« إنني لم أعرف قط فيم تفكر . وتفكر ؟

أظن أننا في ممر مليء بالجرذان

حيث فقد الموقى عظامهم .

« ما هذا الصوت ؟ »

لأنه صوت الرياح تحت الباب .

وما هذا الصوت الآن ؟ وبماذا تعبت الرياح ؟ »

لا شيء . ثم لا شيء .

« ألا تعرف شيئاً ؟ ألا ترى شيئاً ؟ »

ألا تذكر شيئاً ؟ »

إننى أذكر

أن عينيه كانتا شبيهتين باللالى .

« أما زلت على قيد الحياة أم عاجلتك المنية ؟ أفهل أصبح

عقلك خاوياً ؟ »

ولكن

أوه أوه أوه ذلك الاحتفال بيوم شكسير -

لأنه لمنسق

وفيه فطنة

« وماذا سأعمل الآن ؟ ماذا أنا فاعلة ؟ »

« سأهرع خارج المنزل لأسير فى الطرقات بحالتى هذه

« وقد أسدلت شعرى كما هو . ثم ماذا نعمل غداً ؟ »

« وماذا سنعمله إلى الأبد ؟ »

الحمام الساخن فى العاشرة صباحاً .

والسيارة المغلقة فى الرابعة بعد الظهر إن كان الجو مطيراً .

وسنلعب الشطرنج ،

ثم نحاول أن نغمض جفون عيوننا التى أعيهاها السهر

وننتظر قرع الباب « (١) .

هذه هي الحياة الآلية الميكانيكية التي تصنع من الآدميين آلات متحركة أو تخلق منهم قطعاً شطرنجية تتحرك على رقعة « الأرض الحراب » ، وهي تنذر في كل تحركاتها بإهدار العاطفة وانعدام المحبة الحقيقية الأصيلة التي كانت تشد أزر القدامى في السراء والضراء . وأمام تقدم المدينة الحديثة توترت الأعصاب وعاش القوم في عزلة عن المعنى الحقيقي للحياة ، فحياتهم جوفاء ،

'Footsteps shuffled on the stair.

(١)

Under the firelight, under the brush, her hair

Spread out in fiery points

Glowed into words, then would be savagely still.

'My nerves are bad to-night. Yes, bad. Stay with me.

'Speak to me. Why do you never speak. Speak.

'What are you thinking of ? What thinking ? What ?

'I never know what you are thinking. Think.'

I think we are in rats' alley

Where the dead men lost their bones.

'What is that noise ?'

The wind under the door.

'What is that noise now ? What is the wind doing ?'

Nothing again nothing.

'Do

'You know nothing ? Do you see nothing ? Do you remember

'Nothing ?'

I remember

Those are pearls that were his eyes.

'Are you alive, or not ? Is there nothing in your head ?'

But .

O O O O that Shakespeherian Rag —

It's so elegant

So intelligent

'What shall I do now ? What shall I do ?'

'I shall rush out as I am, and walk the street

'With my hair down, so. What shall we do tomorrow ?

'What shall we ever do ?'

The hot water at ten.

And if it rains, a closed car at four

And we shall play a game of chess,

Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door."

Ibid., pp. 65-66.

ولهذا يكرر إليوت إشارته إلى موجة اللاشيئية التي نحيا في وسطها بالإضافة إلى
مر الجردان وهو الذى يرمز إلى محتويات « الأرض الخراب » حيث نجد أن
حياة أهلها تنسم بطابع الموت . وفي هذا الفراغ الخيم على كل الأرجاء لا نسمع
سوى عويل الرياح وهى تداعب أسفل الباب ، ثم تدور بخلدنا ذكريات عن
الاحتفال بيوم شكسبير الذى تحول إلى جملة محاولات فى حسن التنسيق
والنظام ولا شيء أكثر من ذلك فى هذه الذكرى العظيمة لشاعر وكاتب مسرحى
فد . نعم ، إن هى إلا حياة خاوية تود هذه السيدة أن تتخلص منها ولكن دون
جدوى ، فهى تريد أن تخرج إلى الشارع كما هى بشعرها غير الممشط وملبستها
المنزلى ، ولكن ماذا تفعل بعد أن تقدم على كل ذلك ؟ ستعود حتماً إلى نفس
الفراغ القاتل حيث الحمام الساخن فى العاشرة صباحاً والسيارة المغلقة فى الرابعة
بعد الظهر ثم الجفون المتعبة المهكئة التوى التى لا تقوى على الحركة فى المساء .

هذه هى الدائرة المغلقة لحياة المدينة ، حياة كلها فراغ وملل ، وسقم وضيق ،
كما نتيين ذلك فى الأبيات السالفة . هذا إلى محاولة إليوت الجادة فى أن يعطينا
صورة أقرب ما تكون إلى التكامل عن هذا اللون من الحياة فينتقل بنا إلى حانة
فى قلب مدينة لندن لنستمع إلى الحوار التالى عن ليل^(١) وزوجها ألبرت الذى
كان جندياً ، فتبدأ صديقة ليل الكلام مع إحدى رفيقاتها بقولها :

« حينما أنهى زوج ليل فترة الجنديّة ، قلت لها

بنفسى ، فى وضوح تام :

— أرجو أن تسرعوا فقد حان الوقت^(٢) —

ألا تحسنى من هندامك ومظهرك فألبرت فى طريق العودة .

وسيسألك عن النقود التى أعطاهها لك

(١) Lil

(٢) يردد هذه العبارة صاحب الحانة .

لتشترى بها مجموعة من الأسنان الصناعية ، إذ كنت حاضرة حينما أعطاك النقود .

لقد خلعت جميع أسنانك ، أليس كذلك ؟ لتشترى طقمًا جميلًا ، وأقسم ألبرت أنه لا يستطيع أن ينظر إليك حينذاك .

وأنا أيضًا كذلك ، وأرجو أن تفكرى فى ألبرت المسكين ،

لقد قضى فى الجيش أربع سنوات ، ويريد بعد ذلك أن يسرى عن نفسه ، وقلت لها : إن لم تمنحيه البهجة فالكثيرات غيرك على أهبة الاستعداد .

أوه ، ثم نساءلت : أفهل هذا صحيح ؟ فقلت لها : شيء من هذا القليل . واستطردت قائلة : حينئذ سأعرف جيدًا من التى تستحق الشكر منى ، ثم توجهت فى وجهى .

— أرجو أن تسرعوا فقد حان الوقت —

وقلت لها : إن لم تترك هذه الحياة عليك أن تتحملى أعباءها .

وإذا عجزت عن ذلك ففرصة الاختبار متسعة أمام الكثيرين .

وإن هجرك ألبرت فالذنب ذنبك لأننى أفصحت لك عن كل شيء .

ثم قلت لها : عليك أن تخجل من نفسك فنظرك كالعجوز المسنة (وهى لم تتجاوز الواحدة والثلاثين) .

فقلت وهى غاضبة : هذا أمر خارج عن إرادتى ،

إن هذا مرده إلى الحبوب التى تناولتها لإجهاضى .

(إن لها خمسة أطفال وكادت أن تموت عند ولادة جورج الصغير) .

إن الصبيل قد أخبرنى أن كل شيء على ما يرام ، لكننى لم أسترده حتى كما كانت أولاً .

فقلت لها : يا لك من حمقاء .

حسنًا ، إن لم يتركك ألبرت وحيدة ، فالنتيجة كما لمست .

ولم تقدمين على الزواج إن لم يكن لديك رغبة فى إنجاب الأطفال ؟

— أرجو أن تسرعوا فقد حان الوقت —

حسناً ، فقد عاد ألبرت إلى منزله يوم الأحد الماضي ، وتناول مع أسرته
لحم الخنزير ،

ودعوني للعشاء معهم كيما أستمتع بهذه الأكلة وهي ساخنة

— أرجو أن تسرعوا فقد حان الوقت —

— أرجو أن تسرعوا فقد حان الوقت —

طاب مساؤك يا بل أنت ولو وماى . طاب مساؤكن جميعاً .

تاتا . أنعمن مساء . أنعمن مساء .

طاب مساؤكن أيها النساء ، طاب مساؤكن أيها النساء الجميلات ،
أنعمن مساء ، أنعمن مساء (١) .

"When Lil's husband got demobbed, I said —

I didn't mince my words, I said to her myself,

HURRY UP PLEASE ITS TIME

Now Albert's coming back, make yourself a bit smart.

He'll want to know what you done with that money he gave you

To get yourself some teeth. He did, I was there.

You have them all out, Lil, and get a nice set,

He said, I swear, I can't bear to look at you.

And no more can't I, I said, and think of poor Albert,

He's been in the army four years, he wants a good time,

And if you don't give it him, there's others will, I said.

Oh is there, she said. Something o' that, I said.

Then I'll know who to thank, she said, and give me a straight look.

HURRY UP PLEASE ITS TIME

If you don't like it you can get on with it, I said.

Others can pick and choose if you can't.

But if Albert makes off, it won't be for lack of telling.

You ought to be ashamed, I said, to look so antique.

(And her only thirty-one).

I can't help it, she said, pulling a long face,

It's them pills I took, to bring it off, she said,

(She's had five already, and nearly died of young George.)

The chemist said it would be all right, but I've never been the same.

You are a proper fool, I said.

Well, if Albert won't leave you alone, there it is, I said,

(١)

ويتضح لنا أن هذا الحوار يدور في إحدى حانات لندن بين اثنتين من السيدات إحداهما صديقة ليل زوجة ألبرت . وهى تخبر صديقته أثناء احتساء الخمر بمآدار بينها وبين ليل من قبل وكيف أنها نصحتها بحسن لقاء زوجها بعد أن قضى في الجيش أربع سنوات ، لكن عملية الإجهاض التى أقدمت عليها قد تركت آثاراً وخيمة على صحتها . هذا إلى فقدان أسنانها الطبيعية فأصبحت فى حكم العجائز بالرغم من أنها لم تتجاوز الواحدة والثلاثين . وفى أثناء هذا الحوار نسمع صوت صاحب الحانة وهو يقول : « أرجو أن تسرعوا فقد حان الوقت » ، فهو يريد أن يغلق بابه إذ قد حان الوقت للعودة إلى المنزل . إن هذا الصوت المنبعث من حنجرة صاحب الحانة فى تذكرته لروادها بأن الوقت قد أزف ، يروى إلى المشكلة الزمنية فى حياتنا وكيف أن وقتنا يضيع هباء وسدى أمام الكسل وعدم اقتناص الفرص المواتية . أما الإجهاض الذى أقدمت عليه ليل فإنه يشير إلى العقم الذى أصاب كل سكان « الأرض الخراب » بل كل الكائنات الحية من حيوان ونبات . وكمن نفوس بريئة ذهبت فى هذا المعترك ضحية الأثانية والشر وسوء الظن ! ولهذا الأبيات الأخيرة تردد فى انفعال قوى تلك الكلمات التى كانت تنساب من فم أوفيليا فى مسرحية « هاملت » لشكسبير بعد أن أصيبت بالجنون لعدم اكتراث هاملت بها فلم يستجب لحبها له ، إذ كان يظن أنها تتجسس عليه كما يفعل غيرها من أهل البلاط . ولم تمض أوفيليا طويلاً فى هذه الحنة إذ تلقى بنفسها فى المم فتبتلعها الأمواج المتلاطمة .

What you get married for if you don't want children ?"

HURRY UP PLEASE ITS TIME

Well, that Sunday Albert was home, they had a hot gammon,
And they asked me in to dinner, to get the beauty of it hot —

HURRY UP PLEASE ITS TIME

HURRY UP PLEASE ITS TIME

Goodnight Bill. Goodnight Lou. Goodnight May. Goodnight.

Ta, ta. Goodnight. Goodnight.

Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night."

Ibid., pp. 66-67.

وهذا هو لون آخر من ألوان الحب يختلف عن حب كليوباترا وديلو وبيلادونا وبيانكا حيث الرغبة الجاحشة في إرضاء نزوة عارمة ، وفي حالة « ليل » قد تحول الحب إلى فتور وملل ، أما في حالة أوفيليا فنحن نراها مسلوقة الإرادة كما أنها لم تقدم على فاجعتها الأخيرة إلا بعد أن فقدت ذاكرتها تماماً ، فنحن نعطف عليها ، ونشفق لحالتها ، ونرتى لنهايتها الأليمة .

* * *

وفي الجزء الثالث من القصيدة تتتابع الصور الشعرية وتتزاحم في تعبيرها عن مشاكلنا الاجتماعية والأخلاقية التي نعيش في وسطها . ويهدف إليوت من وراء ذلك إلى الوصول إلى منابع الشر المتأصلة في النفس البشرية . وهو في نرجاله للبحث عن العناصر الأولى للشر يرجع بنا إلى القرون السحيقة حيث المدينيات والفلسفات القديمة ، ويمجد في العظة الشيقة التي ألقاها بوذا^(١) أمام تلك الجموع الغفيرة من النساك صدى قوياً لما نحس به الآن ، فيتخذ من منطوق هذه العظة عنواناً لهذا الجزء من القصيدة فيطلق عليه اسم العظة النارية^(٢) . فلقد استهل بوذا عظته بقوله :

« إن كل شيء في الوجود قد التهب بسعير النيران المتأججة ،

وأعنى كل شيء يمس حواس الإنسان أو يتصل بعقله أو فكره » .
ثم سأله بعض النساك قائلين : « بأى نيران قد أصيبت هذه الأشياء » ؟
فأجابهم على الفور قائلًا :

« إننى أعلن لكم أننا نحترق بنيران الشهوة ، ونيران الغضب ،

ونيران الجهل ، ونيران الألم وقت الولادة والمات ، ثم نيران البؤس والشقاء والحزن واليأس » .

إن طريق النجاة من هذه النيران التي تودى بالبشرية إلى التهلكة هو الإحجام عن كل ما يعلق بالحرص من شوائب وما يتصل بالنفس من نزوات حتى يتمكن الإنسان من الوصول إلى حالة سامية من الحرية الإرادية .

والبوت في هذا الجزء من قصيدته لا يلتقى علينا عظة كما قد يتبادر إلى الأذهان ؛ إنه يعطينا أمثلة عديدة ومترامية الأطراف مشتقة من الماضي والحاضر ، ويستهلها بالإشارة إلى قصيدة آدموند سبنسر عن حفل الزفاف^(١) :

« قد اقتلعت الخيمة ، والأوراق الأخيرة المتشابكة

قد تداعت وسقطت على الشاطئ المبلل .

ورث الرياح في غير جلبة عبر الأرض ذات اللون البنى .

وحوريات البحر قد هجرن المكان .

ترفق بنا أيها النهر (التيمز) إلى أن أنتهى من أغنيتى .

لقد خلا البحر من الزجاجات الفارغة ، وأغلقة الأطعمة ،

والتناديل الحريرية ، والصناديق المصنوعة من الورق المقوى ، وأعقاب

السجاير وغير ذلك من آثار الصيف وأمسياته .

وحوريات البحر قد هجرن المكان

وأصدقاءهن الذين ورثوا التلكؤ في الطرقات من مرشدى المدينة

قد رحلوا ولم يتركوا عناوينهم .

أما أنا فجلست وحيداً أبكى بالقرب من مياه (ليمان)

ها هى الأجسام البيضاء العارية قد استلقت على الأرض الرطبة

وتناثرت العظام فى الصومعة الجافة .

تحركها أرجل الجرذان مرة كل عام .

ومن وقت لآخر أسمع خلقى

صوت البوق والسيارات التى تقل
سوينى فى طريقه إلى مسز بورتر فى الربيع .
لقد ظهر البدر وضاء على محيا مسز بورتر
وابنتها أيضاً

وهما تغسلان أقدامهما فى الصودا
ها هى أصوات الأطفال الذين ينشدون تحت الأشجار المتعانقة !
تويت ، تويت ، تويت .

جوج ، جوج ، جوج .
يا له من اغتصاب غاشم
تريوس « (١) » .

“The river’s tent is broken : the last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank, The wind
Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed.
Sweet Thames run softly till I end my song.
The river bears no empty bottles, sandwich papers,
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed.
And their friends, the loitering heirs of city directors;
Departed, have left no addresses.
By the waters of Leman I sat down and wept
White bodies naked on the low damp ground
And bones cast in a little low dry garret,
Rattled by the rat’s foot only, year to year.
But at my back from time to time I hear
The sound of horns and motors, which shall bring
Sweeney to Mrs. Porter in the spring.
O the moon shone bright on Mrs. Porter
And on her daughter
They wash their feet in soda water
Et O ces voix d’enfants, chantant dans la coupole !
Twit twit twit
Jug jug jug jug jug jug
So rudely forc’d
Tereu.”
Ibid., pp. 68-69.

تذكر لنا مس وستون في كتابها « من الطقس إلى القصة الخيالية » أن بعض الفتيات الجميلات كن يترددن على المعبد القريب من قصر الملك الصياد . وذات مرة تعدى عليهن بعض رجال الحاشية فاغتصبوهن ولم يكتفوا بذلك بل أخذوا منهن الأواني الذهبية التي كن يحملنها معهن . ومنذ هذه اللحظة حلت اللعنة على « الأرض الخراب » بكل ما فيها من كائنات .

هذه الأسطورة في نظر إلويوت تشبه إلى حد بعيد ما هو جارى فعلاً على شاطئ التيمز وخاصة أثناء الصيف بأمسياته الصاخبة حيث العلاقات المريبة بين الشبان والفتيات . أين ذلك من أغنية الزفاف لأدموند سبنسر الذي عاش في القرن السادس عشر (١٥٥٣ - ١٥٩٩) ؟ لقد كان الجميع من عذارى وشبان ينشدون ويتغنون في محبة وفي صفاء على شاطئ التيمز استعداداً لحفلات الزفاف . أما والأمور قد تبدلت فلا مناص من تعكير المياه ببقايا الأطعمة وأعقاب السجاير وغيرها ، هذا إلى ما يسود الجو من فساد واضمحلال وإهدار للقيم . ولهذا يهرع تايريزياس إلى مياه ليمان وهي التي نطلق عليها الآن بحيرة جنيف . وهذه التسمية في الأصل تحريف لاسم البحيرة القريبة من حصن بابليون حيث سجن اليهود عقب فرارهم من أورشليم . وهناك بالقرب من مياه ليمان أو بالأحرى بالقرب من ذلك السجن الذي فرضه تايريزياس على نفسه ، يقضى وقته باكياً بكاء مرأ عما آل إليه أمر ذلك المجتمع الحديث الذي نعيش فيه . وما هي إلا لحظات حتى سمع من خلفه قعقة عظام الموتى حينما تحركها الجردان ، وهذه كلها ترمز إلى انعدام الحياة بكل مظاهرها في « الأرض الخراب » . ويتعمد إلويوت هنا أن يعقد مقارنة بين هذه المظاهر المسلوبة وبين ما قاله أحد الشعراء الميتافيزيقيين في القرن السابع عشر وهو أندرو مارفيل في قصيدته التي أطلق عليها « إلى سيدته الحجولة »^(١) أنه كان يسمع دائماً من خلفه عربة الزمن تقترب منه رويداً رويداً . وبدلاً من الأغاني العذبة التي كانت

تُردد على مسمع فيرديناند وهو في طريقه إلى محبوبته ميراندا نستمع الآن إلى أصوات البوق ووسائل النقل المزعجة التي ينتقل بها سويني إلى عشيقته مسز بورتير . هذه هي بعض مظاهر المدينة الحديثة من أبواق تنعق ، وعلاقات ملتوية ، ونوايا خبيثة ، وفساد نخيم على كل أرجاء المجتمع ، وشلل قد أصاب كل ركن من أركانه ، وكل دعامة من دعائمه ؛ فعم القحط . وتناثرت أشلاء الموتى التي تحركها الجرذان يمنة ويسرة بين الفينة والفينة ؛ وبهذا نضرب منعين الحياة ، فوهنت القوة . ونضاعلت الهمة . وفي وسط هذا الظلام الدامس نستمع إلى الأطفال يبرأونهم وأناشيدهم الجميلة المشجية التي يشير إليها إليوت في أبياته الأخيرة . ولكن سرعان ما نعود إلى جو المدينة الحديثة لينقلنا إليوت إلى شطرها التجاري ، إذ يقول :

« المدينة الزائفة »

بضباها القاتم في ظهر يوم من أيام الشتاء
كان المستر أيوجنيدس التاجر الأزميري
قد ترك لحيته وملاً جعبته بالكرم المحفف
وتسلم بضاعته بعد إبراز المستندات الخاصة بالتكلفة والتأمين والنولون
ثم طلب منى بلهجة فرنسية ديموطيقية
أن أتناول الغذاء معه في فندق بشارع المدافع
ونقضي عطلة نهاية الأسبوع سوياً في المتروبول « (١) » .
هذا هو التاجر الذي أشارت إليه مدام سيزوستريس صاحب العين الواحدة

“Unreal City

(١)

Under the brown fog of a winter noon
Mr. Eugenides, the Smyrna merchant
Unshaven, with a pocket full of currents
G.I.f. London : documents at sight,
Asked me in demotic French
To luncheon at the Cannon Street Hotel
Followed by a weekend at the Metropole”.
Ibid., p. 69.

التي يركزها على مهمته التجارية من تخليص بضاعته ثم البحث عن أسواق لبيعها . وبحكم مهنته فإنه يتكلم الفرنسية الديموطيقية (بدلاً من اللغة المصرية الديموطيقية القديمة) كناية عن أنه تاجر عالمي يجيد لغات عدة . وعلى أية حال فاللغة الديموطيقية التي يجيدها هذا التاجر هي اللغة العامية الدارجة التي يتحدث بها أفراد الشعب . وهو يتجر في الزيبب في لندن . ولقد دعا تايريزياس لتناول طعام الغداء معه وقضاء عطلة نهاية الأسبوع في المتروبول ، والعلاقة بينهما هنا تحتمل الشك الذي أشار إليه بعض النقاد .

وبعد هذا الحديث عن الشطر التجاري من حياة المدينة الصاخبة يعود أليوت إلى الحديث عن الفساد الذي عم الأرجاء في المدن الصناعية الكبرى ، ويقدم لنا مثلاً حياً في شيء من الصراحة عن حياة الوحدة التي تحياها سكرتيرة تعمل على الآلة الكاتبة :

« لقد رفعت عيناي وظهري بعيداً عن الآلة الكاتبة

وممت بالوقوف وقت الغسق : لكن الآلة الإنسانية تمهات

كعداد التاكسي الذي يعد وقت الانتظار ،

أما أنا تايريزياس . مع أنني ضريح أترنح بين لونين من الحياة ،

كرجل مسن له صدر مجعد كصلور النساء ،

أستطيع أن أتصور ساعة الغسق ،

تلك الساعة التي يعود فيها النوى إلى وطنه الحبيب ،

هكذا عادت السكرتيرة إلى بيتها وقت تناول الشاي ، فأزلت بقايا طعام

الإفطار ،

وأشعلت الموقد ، ثم أفرغت بعض الأطعمة المحفوظة .

وانتشرت خارج النافذة

ملبوساتها المغسولة التي لفحتها أشعة الأصيل فجفت ،

وتراكت على الأريكة (التي تحولت إلى سرير في المساء)

جواربها وأخفافها وملابسها الداخلية ومشدها» (١) .

بعد هذا العرض عن الدقائق الصغيرة التي تكون في مجموعها حياة العزلة والانفراد لهذه الفتاة : يتخذ منها الشاعر ذريعة للتعبير عن الظروف والملابسات التي أحاطت بها والتي أدت إلى انعكاسها في طريق الغواية وقيام علاقة جنسية بينها وبين كاتب في إحدى المؤسسات الصغيرة للإسكان . وفي كل ذلك يقوم تايريزياس بدور التعليق على كل مشاهداته وتصويراته ، إذ يقول :

« أما أنا تايريزياس : كرجل مسن صاحب صدر مجعد ،

قد تأملت المشهد : وتنبت ببقية الأحداث —

فلقد كنت أتوقع أيضاً قدوم الضيف المنتظر .

وأخيراً وصل الشاب بصحته المعتلة ،

وهو يعمل كاتباً في دار صغير لتأجير المنازل ، وأخذ يحمق ويتفرد ،

ومع ضعفه ونحاسته إلا أنه مطمئن غاية الاطمئنان

وهو في ثقته بنفسه شبيه بالقبعة الحريرية التي تستقر على رأس مليونير

برادفورد .

وظن أن الوقت مواتياً .

إذ أن الفتاة قد انتهت من أكلتها : وأحست بالتعب والملل ،

“At the violet hour, when the eyes and back
Turn upward from the desk, when the human engine waits
Like a taxi throbbing waiting,
I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
Old man with wrinkled female breasts, can see
At the violet hour, the evening hour that stives
Homeward, and brings the sailor home from sea.
The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
Her stove, and lays out food in tins.
Out of the window perilously spread
Her drying combinations trouched by the sun's last rays.
On the divan are piled (at night her bed)
Stockings, slippers, camisoles, and stays.”
Ibid.

فأخذ يداعبها
دون أن يلاقى منها كلمة تأنيب .
فعزم على مهاجمتها ؛
دون أن تلقى يداه أية مقاومة ؛
فهو ليس بحاجة إلى استجابة لإشباع غروره ،
فصلته بها قائمة على عدم المبالاة .
(وأنا تايريزياس بلسورى قد قاسيت من كل هذه الأمور
ولعبت أدواراً شتى على نفس الأريكة أو السرير ،
أنا الذى جلست بجوار الجدران فى طيبة
وجلست بين صفوف الموتى) .
أما هو فقد قبلها قبلة الوداع
وأخذ يتلمس طريقه إذ أن السلم كان مظلماً ^(١)

(١)

"I Tiresias, old man with wrinkled dugs
Perceived the scene, and foretold the rest —
I too awaited the expected guest.
He, the young man carbuncular, arrives,
A small house agent's clerk, with one bold stare,
One of the low on whom assurance sits
As a silk hat on a Bradford millionaire.
The time is now propitious, as he guesses,
The meal is ended, she is bored and tired
Endeavours to engage her in caresses
Which still are unreproved, if undesired.
Flushed and decided, he assaults at once;
Exploring hands encounter no defence;
His vanity requires no response,
And makes a welcome of indifference.
(And I Tiresias have foresuffered all
Enacted on this same divan or bed;
I who have sat by Thebes below the wall
And walked among the lowest of the dead.)
Bestows one final patronising kiss,
And gropes his way, finding the stairs unlit"
Ibid., pp. 69-70.

ولعل هذه الأبيات تبين لنا الصورة الشعرية التي ارتسمت في مخيلة الشاعر لتوضح لنا ما جال بخاطره عن فساد الحياة الحاضرة وعن انحدار العلاقات بين الجنسين إلى هذا الحد المشين . كما أن هذه الأبيات من ناحية أخرى تربط قصيدة « الأرض الخراب » بأسطورة مس جسي وستون التي أشرنا إليها من قبل ، وهو ارتباط وثيق فابع من الصلة القوية بين هذه الأسطورة وقصيدة إليوت لا سيما وأنه اعترف في مذكراته بدينه الكبير لها . ويتضح لنا من ذلك أن الجنس قد تحول عن هدفه ومرماه الأول وهو إنجاب الذرية إلى أن أصبح أداة للهو وطريقاً للخسة . لقد كان الجنس في الماضي رمزاً « للحيوية الخلاقة »^(١) كما عبر عنها بعض النقاد ، فهو الطريق السليم للتعاطف والسعادة ، أما والأمور قد تعقدت بفضل المدينيات الحديثة ، فلا غرو إن اضمحلت هذه القيمة وابتعدت بعداً شاسعاً عن أهدافها السامية الأولى .

وتأثير يرياس نفسه لم ينج من الانحراف والوقوع في مثل هذا المعترك الذي خبره ومر بتجاربه ، فعرف الشيء الكثير عن حقيقتي الحياة والموت ، وعن نزوات الإنسان وشهواته وملذاته ، ثم المبررات العديدة التي يخلقها حينما يرتكب خطأ أو يزل بمحض إرادته . ثم يعود ويقول إن صوت الضمير الذي كنا نتطلع إليه في يقظته قد مات في أرض المدينة الحديثة الخراب ، ومات معه بالطبع الشعور بالندم أو مجرد الإحساس بالإثم :

« فلقد استدارت الفتاة ونظرت إلى المرأة ،

تكاد ألا تحس بأن حبيبها قد رحل ؛

ورأودت ذهنها فكرة غير مكتملة :

« والآن ، وقد أقدمت على هذه الفعلة : إنني فرحة بانتهائها .

فحينما تنحدر المرأة إلى الغواية

وتسير بمفردها داخل حجرتها بخطى متثاقلة ،

تأخذ في تصفيف شعرها بطريقة آلية ،

وتضع أسطوانة على الحاكى (الجراموفون) (١) .

إن الأبيات الأخيرة قد اقتطفها إليوت من قصة « قسيس ويكفيلد » للكاتب الإنجليزي أولفر جولد سميث (٢) ، لكن إليوت قد أدخل تغيرات طفيفة على النص الأصلي ، فبينما جولد سميث يجد أن العلاج الوحيد لمثل هذه الحالات هو الموت ، إذ بإليوت لا يقدم لنا حلاً بل يتتبع سلوك هذه الفتاة خطوة بخطوة بعد رجيل حببها عنها . ويهمننا في هذا المضمار إشارته إلى الطريقة الآلية في سلوك الفتاة ، وهي انعكاس بطبيعة الحال لحياتها الميكانيكية ، فهي تعمل على الآلة الكاتبة ، وحياتها في حرجتها التي تقطعها امتداد حياتها العملية طوال النهار ، وكل ما أمكنها القيام به هو الاستماع إلى صوت الموسيقى المنبعث من الأسطوانة حينما أدارت الحاكى . أين أصوات هذه الموسيقى المترجعة بالإثم من خربير المياه في الماضي حيث تلاقى الأحياء بالقرب منها :

« لقد تسربت هذه الأصوات الموسيقية عبر الأمواج

ومرت بالاستراند إلى أن وصلت إلى شارع الملكة فيكتوريا .

أوه أيتها المدينة ، إننى أستمع أحياناً

إلى الأصوات العذبة المنبعثة من القيثارة

بالقرب من الحانة العامة في شارع التيمز السفلى ؛

ورقعة تلها جمجمة من الداخل

"She turns and looks a moment in the glass,
Hardly aware of her departed lover;
Her brain allows one half-formed thought to pass :
'Well now that's done; and I'm glad it's over.'
When lovely woman stoops to folly and
Paces about her room again, alone,
She smooths her hair with automatic hand,
And puts a record on the gramophone".
Ibid., p. 70.

(١)

Oliver Goldsmith's "The Vicar of Wakefield."

(٢)

حيث يقضى صيادو السمك وقت الظهيرة :
هناك بالقرب من كنيسة الشهيد الأكبر
بجدرانها الزاهية ذات اللونين الأبيض والذهبي ^(١) .

إن صوت القيثارة يبعث في النفس الرضى والراحة وبخاصة إذا امتزج بموسيقى البحر داخل الحانة المطلة على التيمز حيث يقضى الصيادون فترة راحتهم . وبالقرب منهم عند حافة قنطرة لندن توجد كنيسة الشهيد التي يؤمها الصيادون . والأسماك في نظر أليوت رمز للنفوس الضالة التي تتخبط في خضم هذه الحياة بأمواجها الزاخرة الآثمة ، ووظيفة دور العبادة هي اقتناص هذه النفوس وانتشالها بعيداً عن أنواء هذا العالم . وهذا الاتجاه الرمزي الذي يفسر لنا اجتماع الكنيسة وصيادى السمك في النص السالف ، قديم قدم التاريخ . فلقد ورد في بعض المخطوطات الأثرية عن البوذية أن بوذا كان يطلق عليه أحياناً اسم « صياد السمك » إذ كان يصطاد الأسماك البشرية من « محيط الخطيئة » ^(٢) ليطرحها خارجاً إلى نور المعرفة الصحيحة . وفي مخطوط آخر محفوظ بالمتحف البريطاني بلندن نص قديم عن معتقدات أهل بابل وفيه إشارة إلى أن إلههم أوانيس ^(٣) كان صياداً للأسماك وهو في نظرهم مصلر الفنون برمتها . وهذا المعنى معروف أيضاً في المسيحية .

وعلى ذكر الأسماك والبحار يعود أليوت إلى الإشارة إلى حوريات البحر

"This music crept by me upon the waters'
And along the Strand, up Queen Victoria Street.
O City city, I can sometimes hear
Beside a public bar in Lower Thames Street,
The pleasant whining of a mandoline
And a clatter and a chatter from within
Where fishermen lounge at noon : where the walls
Of Magnus Martyr hold
Inexplicable splendour of Ionian white and gold."
Ibid., pp. 70-71.

The ocean of Samsara
Oannes

(١)

(٢)
(٣)

اللواتى سبق ذكرهن عند افتتاحية هذا الجزء ، وها هي الأغنية التى يرددنها معاً
بعد أن غرر بين أصدقائهن :

« البحر ينضب

زيتاً وقاراً

والسفن تنساب

مع حركة المد ،

الشراع الأحمر

المتسع

يرفرف فى اتجاه الريح ويتمايل على السارى الكبير

السفن تمخر العباب

والكتل الخشبية تنساب

إلى جريبتش

بعد أن مرت بجزيرة الكلاب .

ويلا لا لى

والا لا لى لا لا (١) .

أما الجزء الثانى من الأغنية فهو منصب على الملكة إليزابيث الأولى التى

"The river sweats

Oil and tar

The barges drift

With the turning tide

Red sails

Wide

To leeward, swing on the heavy spar.

The barges wash

Drifting logs

Down Greenwich reach

Past the Isle of Dogs.

Weialala leia

Wallala leialala".

Ibid., p. 71.

وقعت في غرام إيرل أوف ليستر حينما التقيا في قصر المالكة الذي يقع على الضفة
اليمنى لنهر التيمز بالقرب من مستشفى جرينتش :

« إليزابيث وليستر
والمجاديف التي تضرب الماء
ومؤخرة السفينة
التي تشبه المحارة المزركشة
بلونها الأحمر والذهبي
وحركة المد السريعة
والأمواج التي تنكسر على الشاطئ
والرياح الجنوبية الغربية
دفعهم عبر الأمواج
بالقرب من الأجراس العالية
التي تدق داخل الأبراج البيضاء .
ويلا لا لي
والا لا لي لا لا » (١) .

وبعد هذه الأغنية الجماعية تنفرد كل واحدة من حوريات التيمز الثلاثة

“Elizabeth and Leicester

Besting oars

The stern was formed

A gilded shell

Red and gold

The brisk swell

Rippled both shores

Southwest wind

Carried down stream

The peal of bells

White towers

Weialala leia

Wallala leialala.”

بالحديث عن نفسها : ومن يشبهن في هذا المضمار حوريات الرين ، فهن جميعاً
وقعن فريسة للخداع والاعتصاب ، فجلسن على شاطئ التيمز أو الرين يندبن
حظهن العاثر : إذ تقول الأولى :

« إننى أجيء من هايبوري
حيث المركبات الكهربائية والأشجار المتربة ،
لقد فقدت أعز ما لدى فى رشموند وكيو
وفى رشموند ملت على ركبتي فى تراخ على سطح القارب الضيق » (١) .
إنها ولدت فى هايبوري وغرر بها أحد السوق فى رشموند بلندن . أما الثانية
فتقول :

« إننى أقطن مورجيت ، وأطأ قلبي
تحت قدمى : فلقد بكى
بعد الحادث . ووعدتى ببداية طيبة .
لكننى لم أعلق على شيء . فما عساي أن أستنكر ؟ » (٢)
بعد أن وقعت فريسة لنزواتها فإنها الآن تضع قلبها تحت قدميها معترفة
بخطئها لكنها لا تثق كثيراً فى وعود الرجال ولهذا فإنها لم تعاق على وعد صاحبها
بتغيير سلوكه نحوها . أما الثالثة فإنها تقول :

« على رمال مارجيت
أكاد أربط
لا شيء بلا شيء .

“Trams and dusty trees.

Highbury bore me. Richmond and Kew
Undid me. By Richmond I raised my knees
Supine on the floor of a narrow canoe.”

Ibid., pp. 71-72.

“My feet are at Moorgate, and my heart
Under my feet. After the event

He wept. He promised ‘a new start.’

I made no comment. What should I resent ?”

Ibid., p. 72.

ها هي أطراف الأظافر تتساقط من الأيدي الرثة .
 وبني زمني في تواضعهم لم يتوقعوا
 شيئاً ^(١) .

هذا هو الفراغ الذهني الذي أصابها بعد سقوطها إذ « لا شيء » يلور
 الآن بخلفها سوى أطراف الأظافر التي تتساقط من الأيدي الرثة كناية عن أن
 حياتها أصبحت الآن عديمة القيمة كأطراف الأظافر التي ترمى في سلة المهملات .
 والأيدي الرثة تشير إلى البذالة التي أقدمت على فعلتها المشينة : أما بنو زمنها
 الذين لم يتوقعوا منها هذا الانحدار فقد نبذوها لتعيش في عزلة تامة عن المجتمع .
 وبعد هذه الأحاديث المروعة من جانب كل حورية من حوريات البحر
 الثلاثة ، تتجمع هذه الخيوط الفرادية في الأبيات الأخيرة من هذا الجزء من
 القصيدة ، وتظهر لنا براعة إليوت في إحكامها داخل نسيج مأسك ومنسق
 الأوصال ، إذ يربط تعاليم الشرق بالتعاليم الغربية ، وتلتحم المبادئ الكبرى على
 المنوال الشعري الأصيل الذي يركز عند إليوت على دعائم قوية من الفلسفات
 الأخلاقية التي سادت العالم في عصره المختلفة . فهو يشير في خاتمة هذا الجزء
 إلى القديس أوغسطين وإلى بوذا وكل منهما يمثل فلسفة روحية ضخمة في أوروبا
 والهند ، إذ يقول :

« ثم جئت إلى قرطاجنة
 إننا نحترق ، نحترق ، نحترق ، نحترق
 يا إلهي ألقني خارجاً
 يا إلهي انتزعني

On Margate Sands.

I can connect

Nothing with nothing.

The broken fingernails of dirty hands.

My people humble people who expect

Nothing.”

Ibid., p. 72.

نحترق» (١).

يذكر القديس أوغسطين في اعترافاته أنه عند أول مجيئه إلى قرطاجنة فوجيء بلقاء بعض الصبية المستهترين الذين التفوا حوله . فنبذ عسرتهم . وتركهم وشأنهم . ثم تضرع إلى الله أن ينتزعه من هوة هذا العالم المليء بالشُرور والمعاصي . أما الإشارة المتكررة إلى « الاحترق » ففيها يتفق هذا القديس مع بوذا وهو الاحتراق بنار الغوايات الجسدية القائمة على إشباع الرغبات الحسية . وبهذه الطريقة يختتم إليوت هذا الجزء من قصيدته الذي يعتبره جمهرة النقاد نقطة تحول في فهم مضمونها . وإدراك سياقها ، ثم تتابع أحداثها ، وتشعب مراميها . وكما تشير هذه الخاتمة إلى التحام الفلسفة الشرقية بزميلتها الأوروبية . فهي ترمي أيضاً إلى اتحاد الجسم بالروح ، وفي تغلب كل من هذين العنصرين ضعف للعنصر الآخر . وفي انتعاش الروح التي تسلك طريق الحب الإلهي دحض للحس بأدراجه . وإخضاع للنيران الجسدية المتأججة التي تحرق الأفراد والجماعات بسعيرها الملتهب .

• • •

وبعد أن أوضح لنا إليوت كيفية احتراق الجسد بنيران الشهوات المختلفة وأورد لنا أمثلة عديدة في هذا المضمار . يبين لنا في الجزء الرابع القصير الذي أطلق عليه « الموت بواسطة الماء » (٢) كيف أن عنصر الماء لا يقل خطراً عن غيره في هلاك الناس . فيقول :

« مات فليباس الفينيقي منذ أسبوعين .

“To Carthage then I came
Burning burning burning burning
O Lord Thou pluckest me out
O Lord Thou pluckest
burning”
Ibid.

(١)

“Death by Water”

(٢)

ونسى صياح طيور النورس ، وارتفاع مياه البحر .
والكسب والخسارة .

والتقط عظامه في هدوء

تيار منخفض . فأخذ يغلو ويهبط

ويتمثل مراحل حياته كلها وشبابه

إلى أن دخل الدوامة .

أيها الوثنيون أو اليهود

يا من تدبرون دفة السفينة وتتطلعون تجاه الريح

اذكروا فليباس الذى لا يقل عنكم طولاً وأناقاً ^(١) .

لقد سقط فليباس الفينيقي ومات غريقاً ونسى كل شيء عن تجارته ،

تنقاذفه الأمواج إلى أن ابتلعه الدوامة كناية عن الاستسلام المطلق لما تخفيه لنا

الأقدار . لقد تعلق بدفة السفينة في حياته كما تعلق بها الكثيرون من قبل .

ونعني بذلك تمسكه بعجلة الحياة بآلامها وويلاتها ، وفي ذلك رمز لبعده عن

منطقة الإرادة الحرة الأبية التي لا تؤمن بمثل هذه الروابط . إن في علوه وهبوطه

كناية عن المكاسب التي أحرزها والخسارات التي لحقت به .

لقد تنبأت مدام سيزوستريس من قبل عن الموت غرقاً وتحققت هذه النبوءة

في فليباس الفينيقي الذى ابتلعه اليم ، ولهذا أخذ تايريزياس يفكر جليداً في

"Phlebas the Phoenician, a fortnight dead,
Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell
And the profit and loss.

(١)

A current under sea

Picked his bones in whispers. As he rose and fell
He passed the stages of his age and youth
Entering the whirlpool.

Gentile or Jew

O you who turn the wheel and look to windward,
Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you".

Ibid., p. 73.

طريق آخر لنجاته من الفخاخ المنصوبة له في « الأرض الخراب » ، بعد أن ثبت له أن البحر غادر . يطوى النفوس بين أمواجه ، ويقاب الأجسام رأساً على عقب في دواماته . إلى أن تمزقها أسماكها ، وتبتلعها حيتانه .

» « »

إن الطريق الذى سيسلكه في الجزء الخامس والأخير من هذه القصيدة وهو ما أطلق عليه أليوت اسم « ما قاله الرعد » ^(١) هو طريق البر أو على وجه التحديد عبر الصحراء . وقبل أن يبدأ تايريزياس رحلته الطويلة يتذكر المسيح المصلوب :

« بعد أن ألقت المشاعل وهجها الأحمر على الوجوه التى تنصب عرقاً

وبعد السكون المطبق في الحداثق

وبعد الآلام المريعة بالقرب من الصخور الحجرية

ثم العويل والصراخ

في السجون والقصور

وقصف الرعد وهو يتردد على الجبال البعيدة

الآن قد مات من كان حياً

ونحن الذين كنا أحياء نموت الآن

في نباطر قصير الأجل » ^(٢) .

إن « السكون المطبق » يمثل فترة المحاكمة حينما قدم المسيح إلى الحاكم الرومانى بيلاطس البنطى . وهى الفترة التى سبقت إعلان الصلب وما أعقب

“What the Thunder Said”

(١)

“After the torchlight red on sweaty faces

(٢)

After the frothy silence in the gardens

After the agony in stony places

The shouting and the crying

Prison and palace and reverberation

Of thunder of spring over distant mountains

He who was living is now dead

We who were living are now dying

With a little patience.”

Ibid., p. 74.

ذلك من تمرد الطبيعة على هذا الظلم .

وبهذه التأملات يبدأ تايريزياس رحلته الشاقة وتجوّاله في « الأرض الحراب »
فلا يجد فيها طعاماً أو شرباً أو مأوى يلجأ إليه إذا ما هبت العاصفة ، وظهر
البرق بغتة في الأفق البعيد ، وأعقبه قصف الرعد : فترتعش فرائص الإنسان ،
ويبيت في حيرة دون أن يدري ماذا يفعل :

« حيث الصخور بلا ماء

نعم ، الصخرة جافة والطريق ملء بالرمال

فهو طريق ملتوى عبر الجبال

والجبال صخرية بلا ماء

لو وجدنا الماء لتوقفنا عن المسير وأطفأنا غلتنا

لكنه من العسير علينا أن نتوقف أو نفكر بين الصخور

حيث العرق جاف والأقدام في الرمال

آه لو وجدنا الماء بين هذه الصخور ،

هذه أسنان جمجمة متآكلة لا تستطيع البصق

هنا لا يمكنك الوقوف أو الاسترخاء أو الجلوس

والسكون أيضاً قد فارق الجبال

وحل محله الرعد بجفافه وقحطه إذ كان خالياً من الأمطار

والوحدة قد غابت أيضاً عن الجبال

وظهرت مكانها الوجوه العابسة التي تهكم وتزجر

خلف أبواب الأكواخ الطينية بجدرانها المشققة » (١).

“Here is no water but only rock
Rock and no water and the sandy road
The road winding above among the mountains
Which are mountains of rock without water
If there were water we should stop and drink

إن المسرحية الكبيرة التي شملت العالم بأسره في الأجزاء الأربع السالفة تتحول في هذا الجزء الخامس إلى دراما داخلية تنسم بطابع المناجاة وتتأرجح بين اليأس والأمل وإن كان العنصر الغالب عليها هو التقيؤ والعذاب النفسى ثم الحيرة الشديدة التي تتجسم في البيت التالى :

« هنا لا يمكنك الوقوف أو الاسترخاء أو الجلوس »

إشارة إلى ما يعانيه بنى البشر في عصرنا الحاضر من ملل وضجر وسأم . أما الجفاف الذى يحدثنا عنه إليوت في هذه الأبيات فهو كناية عن أن ينباع الحية المتفجرة من روحانية عميقة والتي كانت تنبع فيما مضى من أغوار النفوس البشرية الوضاء . قد نصب معينا حالياً بعد أن ظلمت النفوس غمامة الإثم . فانتشر الجذب ، وساءت الأمور . فكانت الفوضى الاجتماعية والخلقية . وبدأت الوجوه في عبوسها وضجرتها تنشر رسالة السخرية والهكم والازدراء . وما أشبه هذا الجذب بأسنان داخل جمجمة قد خلت بطبيعة الحال من كل مظاهر الحياة . وهذا هو ما حدث فعلاً داخل « الأرض الخراب » ، فهذه الجمجمة التي ترمز إلى الموت تشير أيضاً إلى تحليل كل مظاهر الحياة في هذه البرية التي يعيش على أنقاضها المجتمع الحديث .

لكن تايريزياس لم يفقد الأمل نهائياً إذ يعاوده الشرق والحنين إلى تنسم زهرة الحياة . وتتوق نفسه إلى نقطة ماء يطغى بها غلته :

Amongst the rock one cannot stop or think
Sweat is dry and feet are in the sand
If there were only water amongst the rock
Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit
Here one can neither stand nor lie nor sit
There is not even silence in the mountains
But dry sterile thunder without rain
There is not even solitude in the mountains
But red sullen faces sneer and snarl
From doors of mudcracked houses.”
Ibid.

« فلو وجد الماء

بلا صخور

أقول الماء أيضاً

الماء

والينبوع

والمستقع داخل الصخور

آه لو أسمع صوت الماء

لا صوت الجراد

أو حفيف الحشائش الجافة

بل صوت الماء فوق الصخور

هنالك حيث العصفور يغرد للناسك على أشجار الصنوبر

قطرة قطرة قطرة قطرة قطرة

دون أى أثر للماء » (١) .

ففي وسط هذا الخراب تشتاق نفسه إلى طيور السماء وهي تغرد وتنشد للناسك

لحن الخلاص ، بعد أن أعياه صوت الجراد الذي ينذر بالقحط . ولشدة لفته

"If there were water

And no rock

If there were rock

And also water

And water

A spring

A pool among the rock

If there were the sound of water only

Not the cicada

And dry grass singing

But sound of water over a rock

Where the hermit-thrush sings in the pine trees

-- Drip drop drip drop drop drop drop

But there is no water,"

Ibid.. pp. 74-75.

على الماء يتخيل أنه يتساقط أمامه قطرة بعد قطرة . إن هو لإلطيف عابر قد تراءى له ، وهنا تزداد حيرته ويتساءل :

« من هو ثالثا الذى يسير دائماً بجوارك ؟ »

فحينما أحصى العد لا أجد سواك أنت معى

لكنى إذا تطلعت أمامى على امتداد الطريق الأبيض

أجد شخصاً آخر يسير بجوارك

يسير فى خفة وقد تدثر بعباءة بنية اللون فأخفت وجهه عنا

ترى هل هو رجل أم امرأة ؟

— ولكن من هو الذى يسير بجوارك ؟ » (١)

تشير هذه الآيات إلى ظهور المسيح لاثنتين من التلاميذ وهما فى طريقهما إلى بلدة عمواس (٢) لكنهما لم يتمكنوا من رؤيته مع أنه كان يسير بجوارهما . وحالهما فى هذه المرحلة من حياتهما شبيهة بحال تايريزياس الذى لا يدرك أن الحقيقة ماثلة أمامه . إن فى تدثرها لإخفاء كلى لها ، فنحن لا نعلم الآن عن كونها شيئاً . كما أن فى سؤال تايريزياس الحائر : « هل هو رجل أم امرأة ؟ » صدى وانعكاساً لما نتخبط فيه من جهالة . إنه لا يدرك أن الحياة فى أصلها نابعة من الموت كما أشار إليوت فى مستهل هذه القصيدة إلى المعتقدات القديمة حول آلهة الخصب والنماء وظهور الخضرة من حبات النبات المدفونة فى باطن الأرض . ويعود فيتساءل :

“Who is the third who walks always beside you ?
When I count, there are only you and I together
But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you
Gliding wrapt in a brown mantle, hooded
I do not know whether a man or a woman
— But who is that on the other side of you ?”

Ibid., 75.
Emmaus

(١)

(٢)

« ما هذا الصوت الذى يندى فى الفضاء ؟

صوت النساء وهن يندبن .

ما هى هذه الجموع المتدثرة ؟ لقد احتشدت
على السهول التى تمتد فيما لا نهاية ، تتعثر فى شقوق الأرض
لا يحدها سوى الأفق المترامى .

وما هذه المدينة المقامة على الجبال
بفجواتها وإصلاحاتها وانفجاراتها المدوية فى الفضاء ؟

الأبراج قد تداعت وهوت

وأورشليم وأثينا والإسكندرية

. وفيينا ولندن

كلها خيالات وأوهام » (١) .

يشير إليوت فى هذه الأبيات إلى بكاء النساء بعد موت الآلهة أوزيريس
وتاموز وآتيس ثم ظهور بعض الأدعياء الذين تجمهروا على سهول أوروبا وآسيا
يحاولون جذب الناس إليهم بشتى الطرق . ولقد أدى ذلك إلى اضمحلال المدن
العظيمة القديمة ، وحل محلها مدن ضخمة واهية ، فكل من أورشليم وأثينا
والإسكندرية وفيينا ولندن كانت لها شهرتها التاريخية والدينية والعلمية ، أما الآن
فلقد أصبحت كلها خيالات فى غير تماسك ، وأوهاماً فى غير ترابط . إنها

«What is that sound high in the air

Murmur of maternal lamentation

Who are those hooded hordes swarming

Over endless plains, stumbling in cracked earth

Ringed by the flat horizon only

What is the city over the mountains

Cracks and reforms and bursts in the violet air

Falling towers

Jerusalem Athens Alexandria

Vienna London

Unreal.”

Ibid.

(١)

تضم بين جدرانها المتداعية .

« السيدة التي تلف شعرها الأسود

كأنها تحرك أناملها على الأوتار الموسيقية بنغماتها الخافتة

والخفافيش ذات الوجوه التي تشبه وجوه الأطفال تطير وقت الغسق

بأصواتها المشؤومة ، وترفرف أجنحتها

ثم تنقص برؤوسها على الحائط الأسود

أما الأبراج فقد بدت أعاليها في أسافلها

تدق نواقيس الذكرى فنعرف بها الدقائق والسويعات

وقد انبعثت الأصوات الغنائية من الأحواض الفارغة والآبار الخاوية» (١)

لقد أصبحت « الأرض الخراب » مأوى لليوم والخفافيش . إن في انقلاب

الأبراج كناية عن انحسار الآمال وبلبله الأمانى والغايات . أما الأحواض

الفارغة والآبار الخاوية فهي تشير إلى الهواجس التي يتردد صداها في نفوسنا

بعد أن خلت من مياه المعرفة الحقة . فلا غرو إن دقت الأجراس لتعلن لنا أن

الخطر محدد بنا وتذكرنا بقرب وقوعه . وبهذه الصلصلة المتقطعة يقترب

تايريزياس من نهاية رحلته

« في هذا الكهف المتآكل بين الجبال

وعلى ضوء القمر الخافت ، وحفيف الحشائش

فوق المقابر المتداعية حيث يوجد المعبد .

"A woman drew her long black hair out tight
And fiddled whisper music on those strings
And bats with baby faces in the violet light
Whistled, and beat their wings
And cowered head downward down a blackened wall
And upside down in air were towers
Tolling reminiscent bells, that kept the hours
And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells."
Ibid., pp. 75-76.

نعم ، لقد كان المعبد خاوياً والريح ساكنة
ولم يكن به نوافذ كما أن بابه ظل يتأرجح ،
والعظام الجحافة التي به لا تصيب أحداً بسوء .
أما الديك فقد اعتلى غصن الشجرة الكبير وصاح بأعلى صوته
كوكو ريكو ريكو ريكو
وظهر وميض البرق بغتة . وأعقبه نفحة رطبة
محملة بالأمطار « (١) » .

تذكر لنا مس وستون في كتابها « من الطقس إلى القصة الخيالية » أن هذا
المعبد قد ورد ذكره في الأساطير القديمة تحت اسم « المعبد الخطر » (٢) . إذ أن
الطريق إليه مخوف بالمخاطر . ولم يكن هناك في المنطقة المجاورة له سوى مجموعة
من الأحجار المتركة ومقابر قديمة تعلوها بعض الحشائش . أما العظام الجحافة
فتشير إلى الفرسان الذين عبروا « الأرض الخراب » وأرادوا تخليصها من الولايات
والكوارث التي أملت بالزرع والضرع ولم يفلحوا في فهم السر من إقامة المعبد
أو كنه وجوده ، كما أنهم فشلوا أيضاً في معرفة القيمة الرمزية لذلك الطريق
الموحش المؤدى إلى المعبد ، فالتحوض في غمار عالم الموت السفلى بعظامه المتناثرة
كثيراً ما يؤدي إلى كسب بعض المعرفة الروحية وتذكرة الإنسان بالموت والفناء
وبعث الروح وحيويتها بعد أن توارى الجسد في الثرى .

"In this decayed hole among the mountains
In the faint moonlight, the grass is singing
Over the tumbled graves, about the chapel
There is the empty chapel, only the wind's home.
It has no windows, and the door swings,
Dry bones can harm no one.
Only a cock stood on the rooftree
Co co rico co co rico
In a flash of lightning. Then a damp gust
Bringing rain."

Ibid., p. 76.

Chapel Perilous

(١)

(٢)

لكن تايريزياس لم يدرك شيئاً من هذه الحقائق كلها ، شأنه في ذلك شأن من سبقوه من ذوى الشجاعة والإقدام الذين أرادوا الخير لهذه « الأرض الخراب » ، فلا عجب إن « كان المعبد خاوياً والريح ساكنة » . وهذا المعبد رمز مجسم للقيم الروحية في عصرنا الحاضر ، وقد أصبح خاوياً لأنه لا يحمل أى معنى لنا الآن ، فمن العسير أن نجد أى صدى لهذه القيم في العقلية الآلية التى تسيرها النفعية وتتحكم فيها المادية . فلقد كانت دور العبادة فيما مضى على اختلاف ألوانها ومللها ونحلها رمزاً للقوى الروحية العظيمة التى يجد فيها الخائر قوة ، والحزين عزاء ، والمضطرب راحة . لكنها الآن قد أصبحت خاوية بعد أن هجرها العالم الحاضر وسار فى غيه دون هدف أو روية .

وفى وسط هذا الخراب المخيم على كل مناحى هذه الأرض ارتفع صوت الديك وهو يعلن أن الظلام قد ولى ورحل وأن فجر يوم جديد قد بزغ . إن فى تقطع صوت الديك معنى التهديد والوعيد ، كما فى تردده رمز لدفع قوى الشر المظلمة وإحلال لقوى الخير محلها . وهو فى كل هذه المراحل يعلن قدوم الأمطار وإنبات الزرع ، ولكن ذلك يتوقف حتماً على نجاح تايريزياس فى مهمته :

« فلقد غرق وادى نهر الكنج بعد أن ذبلت الأوراق

لطول انتظار هطول الأمطار ، وتجمعت السحب السوداء

على مرتفعات هيمافانت البعيدة

وتلبدت الأدغال واحدودب شكلها فى صمت » (١) .

بعد هذه الأبيات يتجه إليوت إلى الفلسفة الآرية وهو يحاول جاهداً أن

"Ganga was sunken, and the limp leaves

Waited for rain, while the black clouds

Gathered far distant, over Himavānt.

The jungle crouched, humped in silence."

Ibid.

يمزج الفلاسفات الحديثة بالمعتقدات الأولى للبشرية . فلقد ورد في مخطوطات الأوپانيشاد^(١) للبراهمة القدماء أن الإله براجاباتي^(٢) وهو الكائن الأعظم واهب الحياة وصاحب السلطان على الأحياء والأموات ورمز الخلود ، قد صاح في تلاميذه بصوت من رعد (وهذا يفسر لنا عنوان هذا الجزء الأخير من قصيدة « الأرض الخراب » وهو « ما قاله الرعد ») بعد أن أتموا دراستهم قائلا : « أعطوا بسخاء »^(٣) و « كونوا رحماء »^(٤) و « اكبحوا جماحكم » .^(٥) وهذه الوصايا الثلاثة مكتوبة بطبيعة الحال باللغة السنسكريتية . ويقول إليوت في الوصية الأولى :

« ثم تكلم الرعد قائلا :

دا

أعطوا بسخاء : أما نحن فماذا أعطينا ؟

لقد تحركت دمائي يا صديقي فاهتز لها قلبي

إن لحظة الاستسلام تستلزم منا جرأة بالغة

حينئذ لا يمكن لعصر متكامل بالفطنة أن ينتزعها منا

فبواسطتها وحدها كانت لنا الحياة

إذ ليس لها وجود في تأبين الراحلين عنا

أو بين خيوط الذكريات التي ينسجها العنكبوت الخير

“Upanishad”

Pragapati

Datta (i.e. give)

Dayadhvam' (i.e. be merciful)

Dāmyata (i.e. be controlled)

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

(٥)

إن كلمة « أوپانيشاد » مؤلفة من مقطعين : « أوپا » ومعناها بالقرب و « شاد » ومعناها يجلس ، ومن « الجلوس بالقرب » من المعلم انتقل معنى الكلمة حتى أصبح يطلق على المذهب الغامض الذي كان يسهه المعلم إلى خيرة تلاميذه . وفي الأسفار مائة وثمان محاورات مما جرى بين المعلم وتلاميذه ألفها كثير من النساك والحكماء بين ٨٠٠ ، ٥٠٠ ق . م . وأسفار الأوپانيشاد قد ظلت للهند إلى يومنا هذا بمنزلة الكتب المقدسة .

أو تحت الأختام التي هشمها المحامى المزبل
في حجراتنا الخاوية^(١) .

يتساءل إليوت عما أمكننا التنازل عنه للفقراء والمحتاجين من زكاة وعشور
وغيرها . إن في البذل أو العطاء سمو بالنفس ، وتسامى عن المادة ، وشعور بألم
الفقير ، ولحظة من لحظات الاستسلام التي كانت تنطوى فيما مضى على
الاستسلام المطلق للخالق جل شأنه . إن حياتنا الآن وذكرياتنا التي نحياها
بين حين وآخر عن الراحلين عنا قد خلت من عناصر الرضى والعطف والإحساس
بألم المحتاج ثم الاستسلام لإرادة الله ، وهذه كلها كانت متأصلة في نفوس
القدامى ، فتعذر انتزاعها حينذاك إذ كانت موطدة الأركان . قوية البنيان .
أما الوصية الثانية فيقول عنها إليوت :

« دا

كونوا رحماء : فلقد سمعت المفتاح
وهو يدور في الباب ليفتحه دفعة واحدة ولن يعيد الكرة
إننا نفكر في المفتاح ، وكل منا داخل صومعته
يفكر في مفتاحه . ويحكم غلق هذه الصومعة
حينما يحل الليل . هذه الأخبار المتناثرة

"Then spoke the thunder

DA

Datta : what have we given ?

My friend, blood shaking my heart

The awful daring of a moment's surrender

Which an age of prudence can never retract

By this, and this only, we have existed

Which is not to be found in our obituaries

Or in memories draped by the beneficent spider

Or under seals broken by the lean solicitor

In our empty rooms."

Ibid., pp. 76-77.

قد تبعث الأمل من جديد في نفس كوربولانوس المخطمة « (١) .
 إن كلاً منا يهرع إلى بيته ويفلق بابه ولا يفكر في أحد سواه . هذه هي
 الأنانية التي يشير إليها إليوت في الأبيات السالفة . ولهذا لا وجود للرحمة في مجتمع
 مغلق أناني قائم على الانعزالية وتظلل جوانحه الانفرادية . فالنفس الحبسية داخل
 صومعة حب الذات لا تحس بمتاعب غيرها أو بمشكلاتهم ، وهي شبيهة في
 هذه الحالة بشخصية كوربولانوس التي كتب عنها شكسبير مسرحيته المعروفة ،
 فهو الذي خر صريعاً أمام أنانيته بعد أن باع بلده وخان وطنه .
 وفي الوصية الثالثة والأخيرة يقول الشاعر :

« دا

اكبحوا جماحكم : لقد انساب القارب
 فرحاً باليد التي توجه مجدافه وشراعه
 وكان البحر هادئاً ، هكذا ينساب قلبك
 فرحاً بنبضاته المستجيبة الطائفة حينما تدعوه
 الأيادي الحكيمة » (٢) .

إن في كبح جماح النفس انسياب للإرادة الحرة واستجابة داخلية للحكمة

“DA

(١)

Dayadhvam : I have heard the key
 Turn in the door once and turn once only
 We think of the key, each in his prison
 Thinking of the key, each confirms a prison
 Only at nightfall, aethereal rumour
 Revive for a moment a broken Coriolanus.”

Ibid., p. 77.

“DA

(٢)

Damyata : The boat responded
 Gaily, to the hand expert with sail and oar
 The sea was calm, your heart would have responded
 Gaily, when invited, beating obedient
 To controlling hands.”
 Ibid.

الأصبلة البعيدة عن الشهوات والزروات . وهدوء البحر دليل على الراحة النفسية التي يتمتع بها أولئك الذين لم ينجرفوا في تيار ملذاتهم بل وضعوا ضبط النفس نصب أعينهم فكان رائداً لهم طوال حياتهم .

لكن تايريزياس لم يستجب لهذه النصائح بل سار في غيه دون وعي منه ، مطلقاً العنان لرغباته ، فأصبح نهياً للصراع الدرامي ، تتقاذفه الأهواء يمنة ويسرة ، فتحركه كيفما شاءت ، وتنقله إلى أجواء ليس له عهد بها من قبل . وفي وسط هذه الحيرة البالغة يختم حديثه بقوله :

« وجلست على الشاطئ »

ثم ألقيت شصى ، وخلقى السهل القاحل
تري هل في مقدورى أن أبعث شيئاً من النظام فى هذه الأراضى ؟

لقد تلمعت قنطرة لندن ثم هوت وسقطت

أما هو فلقد ألقى بنفسه وسط النيران التي تطهر النفس

أوه أيها العصفور ، متى سأصير مثلك ؟

ها هو أمير أكيتين^(١) صاحب القلعة المهتمة

لعل أخفى خطامى وسط هذه المقتطفات المبعثرة

وسأرىحكم بالقدر المناسب . أما هيرونيمو فقد عاد إلى جنونه .

أعطوا بسخاء ، وكونوا رحماء ، واكبحوا جماح أنفسكم .

السلام الذى يفوق العقل ، السلام الذى يفوق الإدراك ،

السلام الذى لا يحده^(٢) .

(١) أكيتين هى إحدى مقاطعات بلاد النال قديماً وهى تقع فى حوض نهر الجارون .

"I sat upon the shore

Fishing, with the arid plain behind me

Shall I at least set my lands in order ?

London Bridge is falling down falling down falling down

Poi s'ascose nel foco che gli affina

Quando fiam uti chelidon — O swallow swallow

(٢)

تعتبر هذه الأبيات من أصعب أجزاء القصيدة وذلك لإشاراتها العديدة لمواضيع مختلفة . وهنا نشاهد تايريزياس وقد ألقى بشخصه في الماء ليصطاد السمك بعد أن أخفق في مهمته وهي تخليص « الأرض الخراب » من عذابها وويلاتها وإعادة حياة الخصب والتماء لها ، ذلك أنه لم يدرك شيئاً عن الوسائل القويمة لهذا الخلاص وهي العطاء والرحمة وضبط النفس ، إذ ما زالت صومعته الداخلية تجذبه إليها بشدة ، وما زالت دوافع الأنانية تتحكم فيه . هذا إلى أنه غير مستعد للرضوخ إلى أحكام الماضي كما تتمثل لنا في الفلسفة الأخلاقية عند قدماء البراهمة . ثم إن سؤاله التالي الذي به يفند قدرته على إصلاح « الأرض الخراب » :

« ترى هل في مقدورى أن أبعث شيئاً من النظام في هذه الأراضي ؟ »
سؤال استنكارى يحمل معه الإجابة بالنفى . فلقد عجز عجزاً تاماً عن إصلاح أراضيها ، كما أن وميض الأمل الذى كان يراود أهلها ، قد تبدد آخر الأمر في نهاية القصيدة بعد أن فشل تايريزياس هذا الفشل الذريع . فلا عجب إن هوت قنطرة لندن كناية عن تداعى المدنية الحديثة بأسرها ، فلقد سقطت القنطرة وجرت معها المدنية الأوروبية برمّتها ، ذلك أنها شيدت على صرح آلية ، وارتكزت على أعمدة مادية خالصة . ويرى إلبوت أن في تدعيم المدنية الحديثة بالمبادئ والمثل العليا الأخلاقية وبالفلسفات الروحية قديمها وحديثها خلاص لها ، ونجاة لأرض أوربا الخراب من الخطر المهدق بها . وهو يؤمن إيماناً قاطعاً بالقدرة على تطهير النفس من أدوان الرذيلة ، ويحدوه هنا مثال من « الكوميديا الإلهية » لدانتي ، وهذا هو نصه الأصلى :

Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
These fragments I have shored against my ruins
Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
Datta. Dayadhvam. Damyata.
Shantih shantih shantih."

Ibid.

« من أجل هذا الصلاح

الذى يقودك إلى أعلى درج في السلم ،

أرجو أن تذكر آلامى في الوقت المناسب ؛

ثم غاص مرة أخرى في النيران التى تطهر الجميع »^(١) .

وقد وردت هذه الكلمات في « المطهر » على لسان أرزوط دانيال^(٢)

الذى طلب من دانتى أن يتذكره أثناء رحلته ثم رجع إلى النيران التى تطهر الخطاة .

إن تايريزياس في قيوده الكثيرة يتمنى أن يحيا حياة طيور السماء وهى حياة الحرية والانطلاق والبعد عن هذا العالم الصاخب ببيرقه الخارجى . وهو يحس في قرارة نفسه أن هذه الأرض قد نبذته ، وحاله في ذلك شبيه بأمر أكييتين الذى ورد ذكره في قصيدة « الديسديشادو » للشاعر الفرنسى جيرارد دى نيرفال^(٣) . ولعلنا نلمس في ثنايا القصيدة محاولاته المتكررة بلحلب الراحة لأهل تلك الأرض ، فبذل كل ما في وسعه للتوفيق بينهم وبين المبادئ التى تصبو إليها نفسه . إن هو في ذلك إلا هيرونيمو الذى حدثنا عنه طويلا الكاتب المسرحى الإنجليزى توماس كيد (١٥٥٧ - ١٥٩٥) في مسرحيته « التراجيديا الإسبانية »^(٤) فلقد قطع أعداؤه ابنه هوراشيو^(٥) إرباً إرباً وأراد أن ينتقم منهم

(١)

“Ara vos prec, per aquella valor
que vos guida al som e l'escalina,
sovegna vos a temps de ma dolor.”
Poi s'ascose nel foco che gli affina.”

(“ ‘Now I pray you, by that Goodness which guideth you to the summit of the stairway, be mindful in due time of my pain.’ Then dived he back into that fire which refines them.”)

Dante Alighieri, *The Purgatorio*, Canto XXVI. London : The Temple Classics, 1901, pp. 330-31.

Arnaut Daniel

Gérard de Nerval's “El Desechado”

Thomas Kyd's “Spanish Tragedie”

Horatio

(٢)
(٣)
(٤)
(٥)

فتظاهر بالجنون كما فعل هاملت . ووجد هيرونيمو الفرصة مواتية حينما جاء إليه بعض رجال البلاط وطلبوا منه أن يكتب لهم مسرحية لتمثل أمام الملك وحاشيته ، فأجابهم على الفور : « لأننى سأرىحكم بالقدر المناسب . » فلقد كتب هيرونيمو مسرحية فى صباه ووجد أن فى تقديم هذه المسرحية واشترائه فى القيام بها ثم اختياره بعض شخصياتها من بين أولئك الذين سفكوا دماء ولده هوراشيو فرصته الوحيدة للانتقام . وبعد تردد طويل تم له ما أراد ، أما تايريزياس فلم يحقق شيئاً من مآربه ، فلا غرو إن أخفى حطام نفسه وسط المجتمع المتداعى . وهذه «المقتطفات المبعثرة» التى يشير إليها إليوت هى الاقتباسات العديدة التى لمساتها فى سياق هذه القصيدة وبخاصة فى جزئها الأخير . ويرى إليوت أن فى تناثر هذه المقتطفات صدى أميناً للمجتمع المفكك الذى نعيش فيه والمدنية الصاخبة التى نعيش فيها وسطها .

الفصل الثانى عشر

الرجال الجوف (١)

إن الإشارات الأخيرة فى قصيدة « الأرض الخراب » لتداعى المجتمع الحاضر تربطنا « بالرجال الجوف » الذين يكونون فى مجموعهم هذا المجتمع . وتبين لنا هذه القصيدة أقصى ما وصل إليه إليوت من يأس ، فرجال العصر الحاضر فى نظره ما هم إلا تماثيل مليئة بالقش ، إذ يقول :

« نحن الرجال الجوف

حشينا بالقش

نمبل معاً

وقد امتلأت رؤوسنا بالقش . وأسفاه !

إن أصواتنا الجافة

حينما نتهامس معاً

هادئة لا معنى لها

كالرياح فى الحشائش الجافة

أو وقع أقدام الجرذان على الزجاج المحطم

فى خزانتنا الجافة

مظهر بلا شكل ، ظل بلا لون ،

قوة مشلولة ، إيماءة بلا حركة » (٢) .

فى هذه القصيدة يعود إليوت إلى دراما النفس أو الدراما الداخلية للنفس

“ The Hollow Men ”

(١)

“ We are the hollow men

(٢)

We are the stuffed men

البشرية ، فنستمع فى هذه الأبيات إلى صوت أحد الرجال الجوف فى منولوج داخلى ، وهو فى مناجاته لنفسه إنما يعبر عن مشاعره بقدر ما هو لسان حال الجماعة كلها التى ينتمى إليها . إن الرؤوس المليئة بالقش لابد وأن تخرج أصواتاً جافة كما تدور بداخلها « أفكار » لا معنى لها . إن هذا الرجل الأجوف يتذكر القدامى الذين قابلوا الموت بشجاعة ، فيقول فى انزوائه :

« أولئك الذين رحلوا

إلى مملكة الموت الأخرى ، وهم شاخصين أبصارهم ،

عليهم ألا يذكرونا — إن شاءوا —

كأرواح قوية ضائعة

بل يذكرونا كالرجال الجوف

الذين حشوا بالقش » .

أولئك الذين عبروا الطريق وجازوا سكرة الموت بثبات وإيمان وشجاعة وهم شاخصين أبصارهم إلى عالم الآخرة ، لهم منا كل تقدير واحترام . وكل

Leaning together
Headpiece filled with straw. Alas !
Our dried voices, when
We whisper together
Are quiet and meaningless
As wind in dry grass
Or rats' feet over broken glass
In our dry cellar
Shape without form, shade without colour,
Paralysed force, gesture without motion."

Ibid., "The Hollow Men," p. 87.

"Those who have crossed
With direct eyes, to death's other Kingdom
Remember us — if at all — not as lost
Violent souls, but only
As the hollow men
The stuffed men."

Ibid.

ما نرجوه منهم. أن يذكرونا لا كأرواح قوية قد ثبتت أقدامها في العالم الآخر ،
فهذا مطلب عسير المثال يصعب علينا كرجال جوف أن نحققه ، بل أن
يذكرونا بحالتنا الراهنة وقد شلت حركتنا وأصبحت حياتنا كالظل الذي لا طعم
ولا لون له .

إن الذين جازوا الطريق بسلام وجدوا

هناك العيون

وهي تضيء على العمود المهشم

هناك تجد الشجرة وهي تمايل

وتسمع الأصوات

التي اختلطت بغناء الريح

وهي أبعد مكاناً وأشد رهبة

من النجم الخافق « (١) .

والعيون هنا كناية عن الحقيقة الخالدة في العالم العلوى . أما العمود المهشم
فهو يشير إلى تداعى العالم الحاضر الذى تضيء عليه أحياناً الحقيقة الخالدة .
ويتبين من وراء هذا الشعاع بين القينة والقينة صفوة القوم الذين أمكنهم طرح
ظلمة الجسد خارجاً فتتألق الروح ، ومن ثم تقرب أرواحهم من الحقيقة
وتتكشف لهم أسرارها وخبائرها . أما الشجرة التي تمايل فترمز إلى شجرة الخير
والشر فقد تمايلت حين قطف آدم ثمرة من ثمارها . والأصوات المختلطة بغناء
الريح هي أصوات الأنبياء والمتصوفة حينما تختلط بالأناشيد الملائكية العذبة .

(١)

"There, the eyes are
Sunlight on a broken column
There, is a tree swinging
And voices are
In the wind's singing
More distant and more solemn
Than a fading star."
Ibid., pp. 87-88.

ذلك هو العالم العلوى بساكنيه من الأرواح الطاهرة النقية ، وبحقائقه الخالدة . أما عالمنا الأرضى فيتمثل فى

« هذه الأرض الميتة

أرض الصبار

حيث تنصب الأوثان

وحيث نتلقى

الضراعة من أكف الموتى

تحت لألأة نجم خافق » (١)

هذه هى « الأرض الخراب » بعينها ، أرض الأموات والصبار وقد خلت من أى مظهر من مظاهر الحياة ، تقام الأصنام فى كل ركن من أركانها ، فيضرع لها « الرجال الجوف » . وهذه الأصنام رمز لعبادة المال أو الشهوة أو الجاه . إن نجم هذه العبادات كلها آخذ فى الأفول لا محالة إن عاجلاً أو آجلاً .

وفى هذه الأرض أيضاً

« لا توجد العيون

العيون لا وجود لها هنا

فى وادى النجوم الخالية

فى هذا الوادى الأجوف

فى هذا الفلك المهشم لما لكنا الضالة » (٢) .

"This is the dead land
This is cactus land
Here the stone images
Are raised, here they receive
The supplication of a dead man's hand
Under the twinkle of a fading star,"

Ibid., p. 88.

"The eyes are not here

(١)

(٢)

فعيون « الحقيقة » التي ننفذ إليها ببصيرتنا العميقة لا وجود لها بين ضلال هذا العالم . إن « الفك المهشم » كناية عن الحطام والدمار والحراب الذي أصاب العالم عقب الحروب والمنازعات ، فتحول بين عشية وضحاها إلى وادى أجوف ، تتردد فيه الأصوات ، وتنحسر فيه النجوم عن مدارها الطبيعي . وفي وسط هذا الحطام يحاول « الرجل الأجوف » جاهداً أن ينفذ إلى « الحقيقة » فيتعثر في صلاته :

« بين الفكرة

والحقيقة

وبين الحركة

والحدث

يسقط الظل

لأن لك الملك

وبين التصور

والخلق

وبين الانفعال

والاستجابة

يسقط الظل

ما أطول هذه الحياة

وبين الرغبة

والنشوة

There are no eyes here

In this valley of dying stars

In this hollow valley

This broken jaw of our lost kingdoms."

Ibid., p. 89.

وبين النفوذ

والوجود

وبين الجوهر

والحللول

يسقط الظل

لأن لك الملك» (١) .

ويرمز هذا الظل إلى الأجسام المادية التي تقف حائلاً بين هذا «الرجل الأجوف» وبين رغبته في معرفة أسرار العالم الآخر ، إذ يقع هذا الظل بين الجوهر والحلول ، وبين الفكرة والحقيقة ، وبين التصور والخلق ، والانفعال والاستجابة له .

إن بحث إلبوت حول هذه القضايا الفلسفية التي تتصل بالجوهر الكلى والحلول كصورة مرئية من صوره العديدة ثم الحركة والقوة الدافعة إلى أن نصل إلى

"Between the idea

And the reality

Between the motion

And the act

Falls the Shadow

For Thine is the Kingdom

Between the conception

And the creation

Between the emotion

And the response

Falls the Shadow

Life is very long

Between the desire

And the spasm

Between the potency

And the existence

Between the essence

And the descent

Falls the Shadow

For Thine is the Kingdom."

Ibid., pp. 89-90.

ما أطلق عليه أرسطو اسم « المحرك الأول » : ثم الأشكال والأعراض المختلفة التي تعطينا المظهر الخارجى للـب الأشياء وكنهها . وكيف أن هذا الجوهر متكامل فى حد ذاته ، أما الأعراض الخارجية فهى دائمة التغير والتقلب ، هذا الجرى وراء هذه الحقائق الفلسفية هو الذى يفسر لنا إقدام إليوت على كتابة القصيدة التالية .

الفصل الثالث عشر

رماد الأربعاء^(١)

لقد خرج إليوت من وراء البحث حول القضايا السالفة بفكرة الصعوبة في الجمع بين مطالب الجسد وسمو الروح ، ، وبين القيم الحسية العارضة التي تشكل حياة الأفراد في أغلب الأحيان والقيم العليا الأخلاقية التي تهدف من ورائها إلى الاتحاد بالجوهر الكلي والفناء المطلق في الذات الإلهية . ولصعوبة التعبير عن هذه القضايا نجد إليوت يتخذ الصورة الشعرية أساساً لمناهجته فهي التجسيم المحدد الأبعاد للأفكار الفلسفية المجردة . وغالباً ما تصاغ هذه الصور في قالب رمزي للدلالة على المستويات بل والاتجاهات المختلفة التي يرى إليها الشاعر . ففي مستهل هذه القصيدة نلتقي بشخص يحاول أن يصعد درجات السلم ، وهذه الدرجات ترمز إلى مراحل الترقى والانسياب في العالم الروحاني ، وينتهي هذا السلم عند قمته بالحب العذري الإلهي ، إذ يقول :

« لأنني أحيا بلا أمل أن أدير وجهي ثانية

لأنني أحيا بلا أمل

لأنني أحيا بلا أمل أن أدير وجهي

أطمع في موهبة هذا الإنسان أو أفق ذاك الرجل

فلماذا أحاول ثانية بلوغ هذا المني

(ولم يبسط الصقر المسن جناحيه ؟)

ولم أحزن

لزوال السلطان عن مجد عادي ؟ »^(٢)

“Ash Wednesday”

(١)

يشير هذا الرماد إلى العنصر الأصلي الذي نشأ منه الإنسان ، فهو من الرماد وإليه يعود .

“Because I do not hope to turn again
Because I do not hope

(٢)

لقد اقتبس إليوت فكرته التي ردها في الثلاث أبيات الأولى من الشاعر الإيطالي جيدو كافالكانتي^(١) وهو صديق دانتي الحميم . ذلك أن جيدو قد اشترك في المؤامرات التي حدثت في فلورنسا في أواخر القرن الثالث عشر ، وانتهى الأمر بنفيه إلى سارزانا^(٢) سنة ١٣٠٠ حيث أصيب بالحمى وتوفي بعد ذلك بقليل . وقبل مماته كتب إلى حبيبته يقول :

« إننى أحيا بلا أمل أن أعود ثانية

إلى (تسكانيا) ، يا بلاتيتا . . . »^(٣)

والفرق واضح بين الرجلين : فالشاعر الإيطالي يحاول أن يعود إلى حبيبته بعد أن حكم عليه بالنفي ففقد كل أمل في الحياة ، وصاحبنا الذى يحدثنا عنه إليوت قد فقد الأمل في قدرته على أن يدير وجهه عن العالم الحسى الصاخب ليبدأ في ارتقاء سلم الحياة الصوفية . فهو يحاول منذ بادئ ذي بدء أن يزدري المواهب الجسدية بآفاقها المحددة . إنه يرى وهو في أول الطريق أن هذا الارتقاء صعب وشاق ، ويشعر بأن صحته قد وهنت ، وقوته قد ضعفت ، إذ يقول : « ولم يبسط الصقر المسن جناحيه ؟ »

إنه يحس في قرارة نفسه بضغفه البشرى وبمحدود إمكاناته ، وبقصوره في مضمار الحياة الصوفية السامية ، إذ من العسير عليه اقتحامها ، ذلك أنه يحيا

Because I do not hope to turn
Desiring this man's gift and that man's scope
I no longer strive to strive towards such things
(Why should the aged eagle stretch its wings ?)
Why should I mourn
The vanished power of the usual reign ?"
Ibid., "Ash Wednesday," p. 93.
Guido Cavalcanti
Sarzana

"Perch'io non spero di tomar gia mai,
Ballatetta, in 'Toscana"

"I do not hope to turn again,
Ballatetta, to Tuscany."

(١)
(٢)
(٣)

وسط إطار إنسانى محاط بسياج من الزمان والمكان ، إذ يقول :

« لأننى أعلم أن الزمان هو الزمان دائماً
وأن المكان هو المكان دائماً ولا شئ غير ذلك
وأن ما هو واقعى إنما بالنسبة لزمان خاص
ولمكان معين

فلئن أبتهج لأن الأمور كما هى عليها
وأفقد الأمل فى رؤية الوجه المبارك
كما أفقد الأمل فى سماع الصوت » (١) .

بعد هذه الاستحالة المادية فى تغير عنصر الزمن يبتهج صاحبنا لأن الأمور
تسير كما هى عليها ، وكما هو عهده بها ، وبخاصة بعد أن فقد الأمل فى التحول
إلى الحياة الروحية وسماع الأصوات الملائكية . إنه هنا يعيش فى حاضره بعد أن
ضاع الأمل فى المستقبل المشرق ، فيصلى إلى الله ، ويطلب من الخالق جل
شأنه العون والمساعدة ، إذ يقول :

« وأضرع إلى المولى أن يتغمدنا برحمته
وأتوسل إليه أن ينسئى
هذه الأمور التى أسرفت فى مناقشتها
وأسرفت فى تفسيرها
لأننى أحيا بلا أمل أن أدير وجهى ثانية
فلتكفر هذه الكلمات

"Because I know that time is always time
And place is always and only place
And what is actual is actual only for one time
And only for one place
I rejoice that things are as they are and
I recounce the blessed face
And renounce the voice."
Ibid.

عما أقدمت عليه

ولتكن رادعة لى فلا أعود إليها ثانية

رب لا تثقل ديونتنا بأكثر مما نحتمل ، (١) .

إنه يضرع إلى الخالق أن. يتغمده برحمته وأن يغفر له زلاته التى صنعها بإرادته ، وأن يبعد عنه تلك الأمور التى أسرف فى مناقشتها ولم يصل إلى نتيجة مرضية فى حلها . لتكن هذه الكلمات حداً فاصلاً بين الشر والخير ، وليبدأ صفحة بيضاء ناصعة فى تاريخ حياته فلا يعود إلى تلك المعاصى التى ارتكبها فى شبابه . وبعد هذه التوبة الحقيقية يطلب من الله أن يرأف به يوم الدينونة .

* * *

ثم تراءت له سيدة ملتفة برداء أبيض وهى رمز مجسم لكل القوى الخيرة وتشبه إلى حد بعيد بياتريس (٢) رمز الحكمة والكمال ، وقد تغنى بحبها وأولع بطهرها وعفافها دانتى . ويقول إليوت :

« لقد عادت السيدة

التي تلبس الرداء الأبيض ، للتأمل وهى تلبس هذا الزى .

لتكفر العظام ببياضها عنا حتى النسيان .

فهى خالية من الحياة . وما دمت منسياً

"And pray to God to have mercy upon us
And I pray that I may forget
These matters that with myself I too much discuss

Too much explain
Because I do not hope to turn again
Let these words answer
For what is done, not to be done again
May the judgment not be too heavy upon us."

Ibid., p. 94-

Beatrice

(١)

(٢)

ومتناسباً ، فإنى متأنسى نفسى
حين أتفانى فى هدف الذى ركزت عليه .
وقد أوحى للريح نبوءة من الله ، للريح وحدها ،
فهى التى تستمع للنبوءات » .^(١)

إن لحظات النسيان فى التصوف ضرورية لفترات التأمل كما أنها ضرورية
أيضاً للتركيز على الأغراض السامية التى ينشدها الإنسان ، ولهذا فإن صاحبنا
يحاول أن يتناسى الماضى بأحداثه وفعاله ليتمكن من التركيز على حاضره الذى
يعيش فيه ومستقبله الذى ركز فيه كل آماله . إن العظام وهى رمز الموت قد
استعملها الشاعر هنا كناية عن إماتة الجسد ، واللون الأبيض الذى اكتسبته
هذه العظام دليل على طهرها ونقاوتها . وهى خالية من الحياة الدنيوية لأنها على
أهبة الاستعداد للملاقاة حياة الآخرة . أما الريح التى كانت تعيث فساداً فى
« الأرض الخراب » فقد تحولت هنا إلى نسمة هادئة من نسيمات الخلود ، ونفحة
من روح الخالق يحى بها هذه العظام بعد موتها .

من هنا أخذت العظام تغنى وهى تستقبل غير الآخرة الذى يهب عليها
من جنة عدن ، فتقول :

« نهاية لا آخر لها

رحلة بلا نهاية

ختام كل ما ليست

The lady is withdrawn

In a white gown, to contemplation, in a white gown.

Let the whiteness of bones atone to forgetfulness.

There is no life in them. As I am forgotten

And would be forgotten, so I would forget

Thus devoted, concentrated in purpose. And God said

Prophecy to the wind, to the wind only for only

The wind will listen."

Ibid., p. 95.

له خاتمة

حديث بلا كلمة

وكلمة بلا حديث « (١) » .

فرحلة الآخرة لها بدايتها لكننا لا نعرف لها نهاية ، كما أنها في حد ذاتها خاتمة المطاف بعد تجوالنا في معترك الحياة . أما « الحديث بلا كلمة » فهو الحب العذرى الذى يعبر عن المحبة الإلهية دون حاجة إلى الإفصاح اللغوى ، و « الكلمة بلا حديث » هى الحقيقة المطلقة التى لا تقبل الجدل ، وهى التى وجدت منذ الأزل وستظل موجودة إلى الأبد دون أن يعثر بها أى تغير أو تبديل .

* * *

وبعد هذه الأفكار الفلسفية التى راودت صاحبنا عن الأبدية ، يدير وجهه تجاه المنعطف المؤدى إلى « طريق الكمال » ويقول :

« عند المنعطف الأول للسلم الثانى

أدبرت وجهى ورأيت أسفلا

نفس الشبح وقد التوى على حاجز السلم

تحت البخار فى الهواء القاصد

وهو يصارع شيطان التسلم

بوجهه المخادع الذى ينم عن الأمل واليأس » (٢) .

"End of the endless
Journey to no end
Conclusion of all that
Is inconcludible
Speech without word and
Word of no speech."

(١)

Ibid., p. 96.

"At the first turning of the second stair
I turned and saw below
The same shape twisted on the banister

(٢)

إن التعبير الذى أورده لنا إليوت فى البيت الثالث وهو « نفس الشبح » لايعنى به فرداً معيناً بل يشير فى بلاغة وحذق إلى غيره من بنى البشر الضالين الذين لم يتمكنوا من الصعود على سلم الكمال بل تعلقوا بحاجزه . أما الهواء الفاسد فهو الهواء المشبع بدخان المصانع وبالأبخرة المتصاعدة من القاطرات وغيرها من المخترعات الحديثة . إن هذا السلم هو الحد الفاصل بين حياة المجنون واللهو والاستهتار وحياة النضج والفضيلة . وبطبيعة الحال يقف الشيطان على باب السلم ليصارع من أرادوا اقتحامه ، والحجاز هنا واضح كل الوضوح .
ولما وصل إلى السلم الثالث وجد فتحة فى النافذة وقد انتفخت كالتبنة الكبيرة ، ومن خلفها تزاوجت المراثيات التى عبر عنها بقوله :

« ورأيت وراء أزاهير العنبة وخلف المراعى

صاحب الظهر العريض فى ردائه الأزرق المشوب بالخضرة

يسخر الربيع بنائى عتيق . . .

الشعر المسترسل جميل ، والشعر الداكن قد أسدل على الفم .

السوسن والشعر الداكن ،

التشتت الفكرى ، والموسيقى التى تنبعث من الناي ، وزواوت العقل

على السلم الثالث ، (١) .

إن هذه الصور الشعرية المتعددة تبين لنا العوائق الكثيرة التى تقف فى وجه

Under the vapour in the fetid air
Struggling with the devil of the stairs who wears
The deceitful face of hope and of despair."

Ibid., p. 97.

"And beyond the hawthorn blossom and a pasture scene

(١)

The broadbacked figure drest in blue and green

Enchanted the maytime with an antique flute.

Blown hair is sweet, brown hair over the mouth blown,

Lilac and brown hair;

Distraction, music of the flute, stops and steps the mind over the third stair."

Ibid.

صاحبنا لتكون حائلة دون صعوده إلى أعلى درجات السلم ، وهي تمثل النشاط المادى والطبيعى الذى يجذب الإنسان إليه فيعوقه عن التقدم خلقياً وروحياً . فالأزاهير والمرامى تعطينا لمحة عن جمال الطبيعة الخلاب ، أما صاحب الظهر العريض فهو راعى الأغنام بآلته الموسيقية ، والشعر الداكن المسترسل رمز الخصوبة والجمال البدنى . إن التينة المنتفخة ترمز إلى الآثام والمعاصى التى ارتكبها بنو البشر فى الماضى .

* * *

ولهذا تذكر صاحبنا على الفوز الماضى بكل ما فيه من نزوات شبابية ورغبات وميول قد انحرفت به فى تيار الرذيلة وأبعدته عن الطريق القويم ، فتترأى أمامه الدقائق والسويغات التى قضاهما بين النوم واليقظة ، وهو يتطلع الآن إلى :

« إشراف السنوات الجديدة ،

حينما تبعث الماضى خلال سحابة وضاءة من الدموع ،
كما نعيد إلينا الأوزان الشعرية القديمة فى صياغة مستحدثة .

اللهم أنقذ هذا الزمن . وأنقذ

الرؤيا المستترة فى الحلم السامى

حين نجر وحيدة القرن المرصعة بالجوهر النعش الذهبى » (١) .

نعم ، لقد هلت عليه بشائر السنوات الجديدة مشرقة ضاحكة بعد أن ذرف الدمع سخياً حينما قدم إلى هذا المحراب خاضعاً خاشعاً معترفاً بكل ذنوبه . إن غمامة الماضى قد أضاعها نورانية الحاضر . وبعد أن شعر بهذا التقدم

"The new years walk, restoring
Through a bright cloud of tears, the years, restoring
With a new verse the ancient rhyme. Redeem
The time. Redeem
The unread vision in the higher dream
While jewelled unicorns draw by the gilded hearse."
Ibid., p. 98.

الملموس تضرع إلى المولى أن ينقذ البشرية وأن يفتح بصائر الناس لتتكشف أمامهم « الرؤيا المستترة » ليعرفوا أن الأجداد الأرضية التي ترمز إليها « النعوش الذهبية » لا قيمة لها .

* * *

وبعد هذا التفتت الذي أصاب الأنا القديمة بكل شهواتها ومعاصيها ، حلت محلها النفس الواعية الجديدة ، وتسربل صاحبنا في ثوبه الروحي القشيب بعد أن نفر من العالم وازدري كل ما فيه من محسوسات ، فتطلعت هذه النفس الجديدة إلى العلا طالبة المزيد وبخاصة بعد أن فتحت السرائر ، وانكشفت الجبايا ، وظهرت المكنونات والحقائق بجوهرها وسرها . وبينما هو غارق في تأملاته إذ به يرى أمامه رؤية مجسمة لراهبة في ثوب ناصع البياض ، فيقترب منها ويرجوها في وداعة :

« ترى هل تصلى الأخت المحجبة
من أجل الذين يسرون في الظلام
ومن أجل الذين اختاروك وجحدوك
ومن أجل الذين تمزقوا على قرن (الحيوان) بين الموسم والموسم ،
وبين الوقت والآخر ،
وبين الساعة والساعة ، والكلمة والكلمة ، والقوة والقوة .
ومن أجل الذين ينتظرون في الظلام ؟
ترى هل تصلى الأخت المحجبة
من أجل الأطفال بالقرب من الباب
أولئك الذين لا ينصرفون ولا يمكنهم الصلاة » (١) .

“Will the veiled sister pray for

Those who walk in darkness, who chose thee and oppose thee

Those who are torn on the horn between season and season, time and time, between

Hour and hour, word and word, power and power, those who wait

الذين يسرون في الظلام هم الذين يسرون في طريق الغواية بعيداً عن الخالق ، أما الذين تمزقوا فهم الشهداء الذين صاروا الثيران في ساحات الاستشهاد فتمزقت أحشائهم في غير شفقة ولا رحمة بين الفينة والفينة . ومن العسير إذن على الأطفال الذين يشعرون براءة وطهر أن يغادروا هذا المكان الذي استشهد فيه أجدادهم من قبل وقد تحول الآن إلى حديقة غناء يغدون فيها ويمرحون .

* * *

حينئذ يتعاقب المكان مع الزمان وتتشابك العناصر وتتحد في نسق كلي متجانس . بعد أن هدأت ثورة الجسد ، ومن ثم

تنتعش الروح الضعيفة وتتمرد

من أجل القضيبي الذهبي الذي أثنى عوده

ومن أجل رائحة البحر الضائعة

لأنها تنتعش لتستعيد

صوت السماء ودوران العصفور^(١) .

هذه هي الروح التي تتصارع مع قوى الشر ومع التيه والكبرياء وحجب الظهور المتأصل في نفس الإنسان ، لكن هذا القضيبي البراق الذي يكمن عن هذه الميول كلها قد أثنى عوده بعد أن جمحت النفس كل هذه الأمور . لأنها تستعيد الماضي الملىء بحسه وانفعالاته وذكرياته عن رائحة البحر وخرير المياه وشقشقة العصافير .

In darkness ? Will the veiled sister pray
For children at the gate
Who will not go away and cannot pray."
Ibid., pp. 100 — 101.

"And the weak spirit quickens to rebel
For the bent golden-rod and the lost sea snail
Quickens to recover
The cry of quail and the whirling plover."
Ibid., p. 102.

(١)

وبعد هذا الصراع المرير بزغت الروح من مكمنها ، وأخذت تحلق في الأفق الذى ارتسمته لنفسها حول الوحدة التأملية الخلافة التى كانت تنشدها عند أول الطريق . فما كان من المادة إلا أن انحسرت وتراجعت منذوية بعد أن تأرجحت زمناً طويلاً في قوة وفي عنفوان . أما النفس الواعية فقد اكتسبت شفافية لم تعهدها من قبل ، وقدرة على معرفة الماضى والحاضر ، والإلمام بأسرار الحياة والموت :

« فذلك هو زمن الصراع بين الموت والحياة
وهذا هو مكان الوحدة حيث تمر أحلام ثلاث
بين الصخور الزرقاء » (١) .

هذه الأحلام الثلاث عن الحياة والموت والخلود هي نهاية المطاف . ولعل الحلم الثالث والأخير هو ما كان يداعب مخيلة صاحبنا منذ أول الطريق . إنه ليس حلماً بالمعنى المتعارف عليه بل هو « رؤيا » تتم عن بصيرة نفاذة وقوة روحية قد اكتسبها في خلوته بين الصخور الزرقاء حيث تتعاقب الأرض مع السماء في هذا الأفق البعيد الذى تنعكس فيه صفحة السماء الزرقاء على أمواج البحر بمياهها الصافية .

ولعل هذه الرؤيا ناتجة عن الخضوع الكلى للإرادة الإلهية بعد إذلال الجسد ، وإماتة شهواته ، ودحض ميوله ورغباته ، وما أعقب ذلك من تطلع إلى العلا ، فتبدو « الحقيقة » سافرة وضاءة في تكاملها ، تهب المعرفة لمن أراد أن ينهل من مشاربها ويضمها الزاخر الذى لا ينضب معينه ، وتزيح الستار عن البصائر المعتمدة المغلقة ، فتستجيب النفوس في ظمئها إلى تلك الينابيع الحية النابعة من أعماق السرائر الشفافة والروحانية الأصيلة .

"This is the time of tension between dying and birth
The place of solitude where three dreams cross
Between blue rocks."
Tbid.

الفصل الرابع عشر

الرباعيات الأربع

إن « الرباعيات الأربع » تمثل القمة التي وصل إليها إليوت والتي قلما ضارعه فيها شاعر آخر في عصرنا الحاضر . إنها تمثل المرحلة الأخيرة من مراحل التضج النفسى . هذا إلى أن بذور التصوف التي لمسناها في أشعاره الأولى قد أبنعت في « رماد الأربعاء » وطابت أكلها في « الرباعيات الأربع » . وتعتبر هذه الرباعيات أكثر أشعار إليوت عمقاً وأقواها تعبيراً في الإفصاح عن القضايا الميتافيزيقية التي مهد لها في قصائده السالفة . ولهذا فإنها قطعت أشواطاً بعيدة المدى في تعقيد مضمونها وذلك لتعدد المشكلات الفلسفية التي تعرض لها إليوت في هذه القصيدة من الصراع بين الخير والشر . وعالمى المادة والروح . ومشكلة الزمن واللازمنية . والمكان واللانهائية . والذاتية والموضوعية . والحقائق الكلية الخارجية وانعكاساتها على النفس الواعية . ثم الوجود الحقيقى للإنسان .

إن تزامم هذه الأفكار والقضايا في قصيدة واحدة قد أدى إلى ثورة النقد على إليوت « فقد اتهم بعضهم بأنه أراد أن يحمل الشعر بأكثر مما يطيق ، إذ أن الحساسية الشعرية في رأيهم تنوء بحمل هذه الفلسفات العميقة التي تزرع بها هذه القصيدة » واتهمه البعض الآخر بسعة الميدان الذي تعرض له ، إذ من الصعب الإلمام به لأول وهلة ، فهو ينتقل بنا من التصوف عند الهندود إلى الفلسفة الإغريقية ، ومن معتقدات أوربا المسيحية في عصورها الوسيطة إلى الفلسفة الأوربية الحديثة . إلا أن مثل هذه الاتهامات قد باءت بالفشل ذلك أن الشعر بإمكانياته في مقدوره أن يعبر تعبيراً دقيقاً عن الكثير من قضايا الفكر والنفس والروح في أسلوب شعري جميل . فلقد أتت تعبيرات إليوت في هذه « الرباعيات الأربع » على وجه التخصيص وهي محملة بآيات الروعة

والجمال . ولم يصل إليوت إلى هذا التناسق الرائع بين الشعر والفلسفة إلا بعد محاولات عديدة مضمّنة قد عبر عنها في تواضع جم بقوله :
 « هأنذا في وسط الطريق قد أمضيت عشرين عاماً —
 عشرين عاماً قضيتها ، وهي سنوات ما بين الحريين —
 أحاول أن أتعلم كيف أستعمل الألفاظ ، وكل محاولة
 بمثابة البداية الجديدة تماماً ، أو نوع آخر من الفشل
 إذ أن المرء قد تعلم الاستعمال الجيد للألفاظ
 عن الأشياء التي هجرها ، أو الطريقة التي
 لم تعد صالحة لذلك . وهكذا فكل محاولة
 تعد بداية جديدة ، فهي الهجوم الذي شنّه على كل ما هو غامض » (١) .

وبالإضافة إلى هذه المحاولات الجادة هناك محاولة أخرى لا تقل عنها أهمية ، وهي نسج الخيوط الشعرية على منوال موسيقى . فالرباعيات بمثابة الحركات الموسيقية الأربع في سيمفونية هذه القصيدة الرائعة التي تدور قضاياها حول أسرار الكون بأسره . وهي تنبض في كل بيت من أبياتها بجمال النبرة ، وحسن الإيقاع ، ودقة الاختيار ، وهذه كلها قد امتزجت بجلال الفكرة ، وعمق المضمون ، وسعة المرئى . هذا إلى أن كل واحدة من هذه الرباعيات مقسمة إلى خمس حركات : الأولى خاصة بعرض الفكرة ، والثانية عن موسيقى الشعر ، والحركة الثالثة فلسفية ، والرابعة غنائية ، والخامسة تلخيصية .

(١) "So here I am, in the middle way, having had twenty years
 Twenty years largely wasted, the years of l'entre deux guerres
 Trying to learn to use words, and every attempt
 Is a wholly new start, and a different kind of failure
 Because one has only learnt to get the better of words
 For the thing one no longer has to say, or the way in which
 One is no longer disposed to say it. And so each venture
 Is a beginning, a raid on the inarticulate."
 T.S. Eliot, "East Coker", *Four Quartets*. London, 1952, pp. 21-22.

كما أن هذه الرباعيات ترمز إلى العناصر المادية الأولية للكون من هواء وتراب وماء ونار. وهذه بدورها تشير لإشارات رمزية إلى الطبيعة البشرية بمكوناتها وعناصرها : فالهواء يرمز إلى قدرة الإنسان على الإتيان بالفكر المجرد ، والتراب رمز الجسد ، والماء رمز الدماء التي تجري في عروقه ، والنار هي بمثابة الروح الوضاعة . والمضمون الرمزي في « الرباعيات الأربع » لم ينته إلى هذا الحد ، ذلك أنه يعنى أيضاً الفصول السنوية من ربيع وصيف وخريف إلى شتاء . كما أنه يشمل بالإضافة إلى كل ما تقدم على مراحل النمو والفناء عند الإنسان من الطفولة إلى الرجولة ثم الشيخوخة والموت .

ولقد اختار إليوت أسماء هذه الرباعيات من وحى ذكرياته القريبة والبعيدة ، « فنورتون المحترقة »^(١) هي اسم المنزل الريفي في مقاطعة جلوستر^(٢) حيث قضى فيه إليوت بضعة أيام في صيف عام ١٩٤٣ ، و « كوكر الشرقية »^(٣) هي اسم قرية تقع في الجنوب الشرقي لمقاطعة سمرست^(٤) ، وهذه البلدة هي التي هاجرت منها عائلة إليوت إلى أمريكا في القرن السابع عشر ، و « سالفيجز الجافة »^(٥) هي اسم بضعة ضحور في سواحل ماساشوستس بأمريكا ، و « جيلدينج الصغيرة »^(٦) هي بلدة في مقاطعة هنتنجدون^(٧) بإنجلترا وهي معروفة بالنواة الروحية الطبية التي غرسها نيقولا فيرار^(٨) سنة ١٦٢٥ ، وقد زارها إليوت في ربيع عام ١٩٣٦ لشهرتها الدينية .

"Burnt Norton"

Gloucestershire

"East Coker"

Somersetshire

"The Dry Salvages"

"Little Gidding"

Huntingdonshire

Nicholas Ferrar

(١)
(٢)
(٣)
(٤)
(٥)
(٦)
(٧)
(٨)

نورثون المحترقة :

يتعرض إليوت في افتتاحية هذه الحركة الأولى للمشكلة الزمنية ، فيقول :

« الزمن الحاضر والزمن الماضي
كلاهما موجود في الزمان المستقبل
كما أن المستقبل يتضمنه الزمان الماضي »^(١) .

إن الزمن في نظر إليوت هو تتابع الأحداث وهو سلسلة من الأسباب والنتائج ومن المقدمات والفروض والاستدلالات ، ولهذا فإننا كثيراً ما نقطف ثمار الماضي في الوقت الحاضر ، ونتائج المشاكل والقضايا الحاضرة لا تظهر إلا في المستقبل . ويجوار هذا التتابع الزمني عن الحقائق المادية الملموسة هناك تتابع زمني مقصور على عالم الوحي والإلهام والتأمل ، لكنه غير خاضع لخصائص الزمن الأول ، إذ به وحده يلتحم الزمان باللازمنية والمكان بالانتهائية وذلك حينما نسو بعقولنا خارج الواقعية المحسوسة بنتائجها الحتمية . إن الزمنية التأملية تخرج عن مفهوم هذه الحتمية لتدخل في نطاق الاحتمالات الفكرية ، كما تخرج عن محيط الواقعية لتندرج تحت لواء المثالية . وهذه النظرة الأخيرة هي التي تقودنا إلى عالم الخلود الذي يرمز إليه إليوت بجنة عدن . إنه يعبر عن هذه الناحية بقوله :

« إن وقع الأقدام يتردد في مخيلتي
وقد اتجهنا إلى ذلك الممر الذي لم نعهده من قبل
نحو الباب الذي لم يسبق لنا أن طرفناه
إلى جنة الخلد . هكذا يتردد صدى كلماتي
في عقلك وفكرك »^(٢) .

"Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past."

T.S. Eliot, "Burnt Norton," *Four Quartets*, ibid., p. 7.

"Footfalls echo in the memory

(١)

(٢)

هذه هي الخبرة التي لم نعهدها من قبل . وهذا هو الباب الذي لم يسبق لنا أن دخلنا منه ، إذ أنه يؤدي إلى الجنة التي استمتع بها الإنسان الأول قبل طرده منها . إن في تردد صدى هذه الكلمات في عقل القارئ كتابة عن أن هذه الخبرة غير مقصورة على نفر معين ، فقد يكون لها ارتباطات خاصة في ذهن القارئ . وبديهي أن هذا العالم الأول كان موضع تأمل أهل التصوف على مر الزمن ، بل إن بعضهم قد عرف الشيء الكثير عنه ، وسما بنفسه إلى مدارج الكمال . وما هو إلويوت أيضاً في مرحلة التصوف الخالصة يصف لنا هذا العالم بقوله :

« وجئنا إلى الممر الخالي وإلى الدائرة الخشبية

لنظل على المستنقع الفارغ .

فوجدنا المستنقع جافاً ، وبناءه جافاً ، وحافته لونها بني

لكنه كان مليئاً بوهج الشمس

وبرزت في وسطه رويداً رويداً زهرة اللوتس

وقد تألأت صفحته الزجاجية بنورانية باهرة »^(١) .

لقد كان المستنقع خاوياً بعد أن نفص الإنسان عوائق الزمن الأرضي ،

وتخلص من عرقلة الحس ، فخطت الروح إلى عالمها الفسيح دون أن يقف

في سبيلها حائل ، فالطريق خاو والممر خال من الأدران الجسدية التي تعوق

Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose - garden. My words echo
Thus in your mind".

Ibid.,

"So we moved,

(١)

Along the empty alley, into the box circle,
To look down into the drained pool.
Dry the pool, dry concrete, brown edged,
And the pool was filled with water out of sunlight,
And the lotos rose, quietly, quietly,
The surface glittered out of heart of light."
Ibid., P.8

تقدم الروح . إن النورج الذي ملأ المستنقع هو القبة الروحانية التي يصبو إليها المتصوف ، وهي النورانية المشعة التي تتلألأ على النفس فتكسيها قدسية وطهرأ . أما زهرة اللوتس فهي الحد الفاصل بين العالم المكاني وعالم الخلود وهي رمز اللانهاية في الفلسفة التصوفية عند الهنود .

وبعد هذه اللوحة القصيرة من الجذب والاختطاف ومن الروحانية الباهرة التي أضاءت الروح ، نعود ثانية إلى عالم الواقع . إن المحو الروحي ما هو إلا لحظة عابرة يقتنصها أهل التصوف ، وإذا ما رجعوا إلى حاضرم قلما تذكروا عنها شيئاً ، فيقول إليوت :

« يمكنني أن أقول إننا كنا هناك ، لكنني لا أعرف المكان .

ولا أعرف أيضاً مدتها فإننا بذلك نخضعها لعامل الزمن .

إن هي إلا الحرية الداخلية البعيدة عن الرغبة العملية

والتخلص من الحركة والألم

ومن الإلزام الداخلي والخارجي ، لكنها محاطة

برقة المشاعر . بالنورانية البيضاء التي تتأرجح بين السكون والحركة

بالنشوة الخالية من العنفوان ، وبالتركيز

الخالي من الاستبعاد : فهي توضح العالمين

الجديد والقديم » (١) .

"I can only say, there we have been : but I cannot say where.

(١)

And I cannot say, how long, for that is to place it in time.

The inner freedom from the practical desire,

The release from action and suffering, release from the inner

And the outer compulsion, yet surrounded

By a grace of sense, a white light still and moving.

Erhebung without motion, concentration

Without elimination, both a new world

And the old made explicit."

Ibid., p. 9.

إن هذه الممحة التصوفية العابرة خارجة عن محيط الزمن ، ومع ذلك يتعذر علينا إدراكها إلا داخل إطاره حينما تحاط بسياج من الحس المرهف الرقيق . لكنها تعبر تعبيراً صريحاً عن التخلص من الأنا وملذاتها ، والصراع الشعوري واللاشعوري ، ومستلزمات الجسد من راحة ورضى وألم وصراع . إن هي إلا الحرية المتكاملة التي تستجيب فيها النفس تلقائياً لإشعاعات الروح ، فيها يتحد العالم الصوفي بالحديد بعالم الحس القديم داخل إطار هذه السيمفونية الكونية التي تضم الماضي والحاضر والمستقبل ، والتي تتابع حركاتها بين واقع الحس وخلود الروح . وبعد هذه النشوة التصوفية بحريتها وتلقائيتها واستجاباتها للشغافية النفسية ثم ترديد هال هذا اللحن الخالد النابع من أعماق هذه السيمفونية الرائعة التي تضم الكون بأسره ، وبعد هذا التكامل العجيب غير المنقوص عن الحرية الإرادية والسموبها إلى أعلى درجات الكمال ، تترأى أمام المتصوف حقيقة الحياة والموت ، كما يتمثل أمامه تتابع الليل والنهار :

« فلقد توارى النهار أمام الزمن وصلصلة الناقوس

وحملت الغمامة القائمة الشمس معها .

ترى هل سيلير عباد الشمس وجهه لنا ، هل ستحيينا

الأزاهير .

وتثنى ساقها أمامنا ، بعد أن تشابكت فروعها

وعلقت بها قطرات الماء ؟ » (١) .

لقد مضى النهار ، ومالت الشمس إلى مخدعها ، ودق الناقوس معلناً بقدوم الغمامة السوداء كناية عن دخول الجسد إلى مقره الأخير داخل القبر الأسود . أما شمس الأمل فلقد غابت عنه ، لكن الروح تأمل في لقاء الإشعاعات

“Time and the bell have buried the day,
The black cloud carries the sun away.
Will the sunflower turn to us, will the clematis
Stray down, bend to us; tendril and spray
Clutch and cling ?”
Ibid., p. 11.

الروحانية الصافية بعد فناء الجسد . وهنا يتساءل الشاعر في لفظة ملحمة : « ترى هل سيدبر عباد الشمس وجهه لنا ؟ » إنه رمز الميلاد الثاني بعد تحلل العناصر المادية التي تكون جسم الإنسان . كما أن قطرات الماء العالقة بأغصان الزهور تشير إلى هذا البعث الجديد الذي تنألق فيه الروح دون حاجة إلى مكونات هذا الجسم ، فتتألق الأرواح بعضها بعضاً كمجموعة من الورد الياضعة التي بللتها مياه السماء .

* * *

كوكب الشرق :

بعد هذه الشطحات الفكرية التي لمستها في الأبيات السالفة يعود إليوت إلى عالم الواقع . إن « كوكب الشرق » تعبر عن عنصر التراب أو الأرض بمخلوقاتهما وتماسك مادتهما وتحللها ، ونمو مزروعاتها ، وجنى محاصيلها . إن بنى البشر منذ الخليقة « قد حافظوا على الزمن

وحافظوا على الإيقاع في رقصاتهم

وفي حياتهم على مدار الفصول السنوية

إنه زمن الفصول والأبراج السموية

وزمن حلب اللبن وجنى المحاصيل

وارتباط الرجل بالمرأة

وتزاوج الحيوانات . ها هي الأقدام تملو وتهبط .

والمخلوقات تأكل وتشرب . هو الروث ثم الموت ، (١) .

'Keeping time,

ceping the rhythm in their dancing

As in their living in the living seasons

The time of the seasons and the constellations

The time of milking and the time of harvest

The time of the coupling of man and woman

And that of beasts - Feet rising and falling.

Eating and drinking. Dung and death."

ibid., "East Coker," p. 16.

إن هي إلا مكونات الحياة البدائية الأولى حينما كان يعيش الإنسان على الفطرة يتجاوب مع أنغام الطبيعة في حركاته ورقصاته وسكناته. إنها لعجلة الزمن الدائبة الدوران تتكرر يوماً بعد يوم وفصلاً بعد آخر. تبدأ بفرحة الميلاد وتنتهى برقصة الموت والفناء ، ثم تعاود الكرة مرة تعقبها مرات في غير نهاية . وهكذا تلعو الأجسام ثم تهبط . وتتعانق ثم تنفى ، وتتوارى بين طيات الثرى .

« ونحن جميعاً راحلون معها إلى الجنائز الصامتة »^(١) .

إن في صمتها لرهبة تفوق العويل والبكاء. ترى هل يدرك الإنسان بعد كل هذه الجولات معنى الصبر وطول الأناة ؟ يقول إليوت :

« قلت لنفسى عليك أن تتحلى بالصبر ، وتنتظري بدون أمل

فقد يكون أملاً في غير موضعه ؛ وتنتظري بدون حب

فقد يكون حبك خاطئاً ؛ بقى هنالك الإيمان

إلا أن الإيمان والمحبة والأمل في الانتظار .

وعليك أن تنتظري بدون فكر . فأنت لم تستعد بعد للتفكير :

إلى أن تتحول الظلمة إلى نور . والسكون إلى حركة راقصة »^(٢) .

إن هذه الأناة في نظر إليوت عديمة الجدوى ما لم تكن مصحوبة بالرضوخ أو الإذعان لأحكام القدر ، وهى لازمة في مراحل التصوف إذ بدونها يقف المرء مكتوف اليدين . إن الحب العذرى الشامل حينما يمتزج بالأمل في المستقبل

"And we all go with them, into the silent funeral"

(١)

Ibid., p. 19.

"I said to my soul, be still, and wait without hope

(٢)

For hope would be hope for the wrong thing; wait without love

For love would be love of the wrong thing; there is yet faith

But the faith and the love and the hope are all in the waiting.

Wait without thought, for you are not ready for thought :

So the darkness shall be the light, and the stillness the dancing."

Ibid.

الباسم بعد أن تحلى الإنسان بالصبر وعرف الآلام والأوجاع . لا بد وأن ينهى إلى الإشراق حيث تتبدد الظلمة ويتحول السكون إلى الحركة الراقصة .

إن هذه القوى الكامنة إنما تعمل جميعاً على نقطة النفس من سباتها العميق بعد أن عانت الكثير من الأنا الواعية . وتحصلت البلايا المادية في غير تملل . وهى فى انتظارها إنما تعد العدة لوثبة جريئة ، فما الموت فى نظر المتصوفة إلا بداية الطريق الصحيح إذ يعقبه الحياة الروحية انفاضة . وهذه المعرفة تكتسب على مر السنين وكر الأيام ،

« وكلما تقدمت بنا السنوات

أصبح العالم أكثر غرابة . وتعقدت نماذج

الموت والحياة . إن لحظة الصراع لم تنته

بعزلها ، وقد لا يكون لها سابقة وقد لا تقع مستقبلاً

إنها الاحتراق فى كل لحظة طوال حياتنا

وهى ليست لحظات الحياة لفرد واحد .

بل تمتد إلى الأحجار القديمة التى لم تفك طلاسمها » (١) .

إن الحياة الغنية بمدلولاتها هى التى تنطوى على سلسلة متصلة من الصراع .

وهذا الصراع غير مقصور على فرد معين بل إنه ينصب على البشرية برمتها منذ

ظهور الطلائع المنقوشة على الأحجار المختلفة . وهو ينب عن احتراق داخلى فى

كل لحظة من لحظات الحياة حينما تستيقظ الضمائر ، وتتعارض الميول والاتجاهات ،

وتتصارع الروحانية مع المادية فى تناحر ورغبة فى البقاء . كما أنه فى وسط هذا

“As we grow older

The world becomes stranger, the pattern more complicated

Of dead and living. Not the intense moment

Isolated, with no before and after,

But a lifetime burning in every moment

And not the lifetime of one man only

But of old stones that cannot be deciphered.”

Ibid., p. 22.

المعترك الدائم لا يعنينا الزمان أو المكان في قليل أو كثير طالما أننا نكرس كل مجهوداتنا نحو خدمة الغاية الأسمى وهي تحقيق الوحدة الصوفية الكبرى التي تضم البشرية جمعاء :

« فالحبة قلما تتغير

طالما أنه لا يعنينا الآن هذا المكان وحاضره .

وعلى المسنين أن يواصلوا كشفهم

فهنا وهناك أصبحت أمور عديمة الجدوى

وعلينا أن نواصل جهادنا

نحو صراع آخر

من أجل وحدة أخرى . وصلة أكثر عمقا

من خلال الزمهرير القائم والدمار الفارغ ،

ها هي الموجة تنادي ، والرياح تصبح ، والمياه الشاسعة

بها طيور البحر والحيوانات الثديية

إن بدايتي في منتهى » (١) .

وبهذا انحسرت كل من المكانية والزمنية وعادت القهقري إذ لا يعنينا أن

يكون المكان هنا أو في البقاع الأخرى من المسكونة ، كما أن الماضي والحاضر

والمستقبل كلها تكون وحدة واحدة ، وكل نقطة في هذا المجرى الزمني تمثل نهاية

شوط من الصراع وبداية شوط جديد ، وهذا يفسر لنا قول الشاعر « إن بدايتي

“Love is most nearly itself

When here and now cease to matter.

Old men ought to be explorers

Here and there does not matter

We must be still and still moving

Into another intensity

For a further union, a deeper communion

Through the dark cold and the empty desolation,

The wave cry, the wind cry, the vast waters

Of the petrel and the porpoise. In my end is my beginning.”

Ibid., pp. 22-23

فى منتهى» . فالنهاية تحمل بين ثناياها عناصر البداية كما ذهب الفيلسوف الفرنسى برجسون فى تعريفه لفكرة الديمومة^(١) . وهذا الانسياب قد تحدث عنه هيراقليطوس من قبل كما ذهب أرسطو إلى القول بأن البداية تشير حتماً إلى النهاية .

إن فى استطاعتنا أن ننفذ إلى « الحقيقة » من خلال هذا الانسياب بعد أن نجاهد فى سبيل تحقيق الاتحاد الصوفى الأكبر . إننا ننفذ إليها « من خلال الزمهرير القاتم والدمار الفارغ » وغيرهما من العناصر الجوفاء التى تكون فى مجموعها المادية العالمية . إنه الصراع القاتم ضد عناصر الطبيعة من مياه ورياح وطيور وحيوانات وغيرها . وتلك هى رحلة الإنسان من مهد إلى لحد . سلسلة طويلة من البدايات والنهايات : من اليأس والأمل ، والفشل والنجاح .

* * *

سالفيجز الحافة :

إنها تعبر من عنصر الماء ، وعن سيولة الدماء التى تجرى فى عروق الإنسان ، وعن مياه البحار والأنهار والمحيطات التى تغرق اليابسة . وهذه كلها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحياة الإنسان ، إذ أن :

« النهر بداخلنا ، والبحر من حولنا ؛

والبحر أيضاً هو حافة اليابسة أى الصخور الجرانيتية

التي ينتهى إليها ، والشواطئ التى يرى عليها

لمحاته عن الخليفة الأولى وغيرها »^(٢) .

Duration

(١)

والديمومة فى نظر برجسون هى ما يحدث فعلاً حيناً يتبلور الماضى فى حاضرننا ويشير إلى مستقبلنا . إنه بداخلنا وليس خارجاً عنه . ويتقرب على ذلك أنه ليس فى الإمكان الفصل بين النهاية والبداية ، ومن ثم تكون عبارة إليوت « إن بدايى فى منتهى » ترديد شمرى لفكرة برجسون عن الديمومة .

“The river is within us, the sea is all about us;
The sea is land's edge also, the granite

(٢)

إن أنهار الدماء تجرى في عروق الإنسان ، وبحار الآلام تحيطه من كل جانب . والشواطئ تزخر بالحفريات والآثار التي تركها القدماء والأجيال التي أعقبهم . والأنهار بدورها تقيس عجلة الزمن العادي للإنسان إذ أنها محدودة في بدايتها ونهايتها . أما البحار

« بنواقيسها التي تصلصل

فهي تقيس زمناً آخر ، حين تدفقها

الأرض المنتفخة في تباطؤ ، إنه أكثر قدماً

من المقاييس الزمنية .

ومن الزمن الذي تحسبه النسوة وقد انتابهن الحيرة والقلق

بعد أن آوين إلى مضاجعهن في بقعة تامة ، يحسبن المستقبل ،

ويحاولن إيجاد الحل والتفسير

وربط الماضي بالمستقبل » (١) .

إن في ارتفاع أمواج البحار والمحيطات ثم انخفاضها كناية صريحة عن ذبذبات الحياة التي تتردد في بواطن المخلوقات التي تعيش داخل المياه وخارجها . وفي سعة هذه المياه وتراعى أطراف تلك المحيطات كناية عن اللانهاية أو الأبدية التي لا تقاس بعمر الزمن الإنساني الذي نعرفه حيث نجد النساء قد حسبن بواسطته الزمن العادي وربطن الماضي بالحاضر والمستقبل في فترات تأملاتهن.

Into which it reaches, the beaches where it tosses
Its hints of earlier and other creation."

Ibid., "The Dry salvages," p. 25.

"The rolling bell

(١)

Measures time not our time, rung by the unhurried

Ground swell, a time

Older than the time of chronometers, older

Than time counted by anxious worried women

Lying awake, calculating the future,

Trying to unweave, unwind, unravel

And piece together the past and the future."

Ibid., p. 26.

إنه الزمن الأبدى الذى لا يخضع لمقاييسنا البشرية . فالزمن الذى نعرفه فى كوكبنا الأرضى يتضاءل أمام الأزمنة التى تقاس بها تحركات الأجرام السماوية فى مداراتها العديدة التى سبقت وجود كوكبنا بملايين السنين ، وهذه بدورها لا تقاس بالنسبة للوجود الأزل .

إن الفكرة السائدة فى عقول الناس هى قياس حياتهم بواسطة الزمن الآلى ، فيه تقاس الأعمار والأجيال والعصور المتلاحقة . ونحن نقيس هذا الزمن بتغيرات الطبيعة ، وبمشاهدتنا عن المراثيات المختلفة ، وبالألام والحزن وغيرها . وهذه كلها

« لا نهاية لها ، كالنجيب الصامت ،

والورود الذابلة لا نهاية لها أيضاً ،

وتحرك الألم فى غير حركة ولا ألم ،

وجريان تيار البحر الذى يحمل معه الحطام ،

ها هى قطعة العظام تصلى إلى الموت لَهَا » (١) .

إن عجلة القياس فى هذا الزمن تمر على العويل الصامت ، والألم المبرح الذى يفتت نياط القلب ، والوردة الذابلة التى تهوى إلى الترى . وهى فى دورانها شبيهة بجريان التيار المائى الذى يحمل معه حطام هذه المدنية المتداعية . إننا نعيش فى عالم زائف فيه تختلط الحقيقة بالخيال ، نتوهم أن الأمراض والآلام محدقة بنا فى كل لحظة من لحظات حياتنا . كما أن فرائصنا ترتعد أمام أخطبوط الموت الذى أصبح فى مصاف الآلهة بالنسبة للكثيرين من بنى البشر . إن سلطان الموت أو جبروته قد ارتفع إلى مستوى التقديس فى أعين هؤلاء الناس .

“There is no end of it, the voiceless wailing,
No end to the withering of withered flowers,
To the movement of pain that is painless and motionless,
To the drift of the sea and the drifting wreckage,
The bone's prayer to Death its God.”
Ibid., p. 28.

وهكذا ضاعت المعاني السامية لحقيقتي الحياة والموت وسط زحمة الآلام والانفعالات المصاحبة لها . كما أن النوائب والبلايا التي تحل بالبشر قد أنستهم التفكير فيما وراء الموت . هذا وقد لعبت الآلية الميكانيكية دوراً كبيراً في عصرنا الحاضر في تحويل دفة الانتباه إلى المنافع المادية العاجلة ، وضربت القيم الخالدة عرض الحائط :

« فنحن قد خضنا معترك الخبرة ولكن فاتنا المعنى ،

إن اقترابنا من المعنى سيرد إلينا الخبرة

في شكل مختلف ، يفوق أى معنى

قد نطلقه على السعادة » (١) .

إننا نؤمن بالخبرة لكننا كثيراً ما نضل المعنى ، وهذا الضلال مرده إلى المقاييس التي نرجع إليها في كل صغيرة وكبيرة من حياتنا . إن اقترابنا من أغوار المعاني الدفينة على وجه صحيح متكامل سيعيد إلينا الخبرات الماضية ولكن في ثوب جديد يختلف اختلافاً جذرياً عن مفهومنا لهذه الخبرات . وهو يفوق بطبيعة الحال كل أفكارنا ومثلنا التي ارتسمناها من قبل عن منطوق السعادة ومقوماتها والسبل التي تؤدي إلى تحقيقها . حينئذ تتحول الجهود التي كثيراً ما تضع سدى إلى أعمال بناء لها قيمها وأهدافها بعد أن اكتسبت المفهوم الحقيقي الصحيح .

هذا هو الأمل المنشود الذي راود إلبيوت فترة طويلة ، وهو متضمن في الحقيقة الجوهرية التي نستخلصها من وراء أعمالنا الخلاقة ومن وراء محيطنا اليومي ومجري حياتنا العادية . إنه يؤمن أن لكل شيء في الوجود هدف يرمى إليه وغاية

“We had the experience but missed the meaning,
And approach to the meaning restores the experience
In a different form, beyond any meaning
We can assign to happiness.”
Ibid.

يسعى إليها . أما الانحرافات فهي دخيلة على الانسياب التلقائي النابع من أعماق النفس ، وهي ناتجة عن تعقيدات المدنية في مراحلها الأخيرة . ولهذا يعود بنا الشاعر إلى الفلسفة الهندية في عهدها الأولى فيقول

« إننى أعجب أحياناً ما إذا كان هذا هو ما يعنيه كريشنا —
بالإضافة إلى أشياء أخرى — أم أنه أسلوب واحد قد وضعه لنفس
الشيء :

إن المستقبل ما هو إلا أغنية فاترة ،
وإن الطريق إلى أعلى هو الطريق إلى أسفل ، والطريق إلى الأمام
هو نفس الطريق إلى الخلف .

إنك لا تقدر على مواجهة الحقيقة في حزم وثبات ، لكن هناك يقين
من أن الزمن لا يشفى : فالمرضى لا وجود له هنا .
وحيثما يتحرك القطار ويستقر المسافرون في أماكنهم
ومعهم فاكهتهم ومجلاتهم ورسائلهم
(وبعد أن ترك المودعون رصيف المحطة)

تنفجر أساريهم ويشعرون بالراحة بعد الحزن ،
ويستجيبون لإيقاع المائة ساعة المجلبة للنعاس .
تطلعوا إلى الأمام أيها المسافرين ! » (١) .

وهكذا ينتقل بنا إليوت في لحظة سريعة من الفلسفة الهندوكية القديمة إلى
المختراعات الحديثة في القرن العشرين متخذاً مثاله في ذلك عن رحلة بالقطار .

'I sometimes wonder if that is what Krishna meant
Among other things — or one way of putting the same thing :
That the future is a faded song,
And the way up is the way down, the way forward is the way back.
You cannot face it steadily, but this thing is sure,
That time is no healer : the patient is no longer here.
When the train starts, and the passengers are settled

فلقد ورد في مخطوطات الباجافاد جيتا^(١) (أى أغنية السعداء) أن كريشنا وهو أحد الآلهة الهندوكية الذى تجسد عن فيشنو^(٢) وهو الإله الأعظم الذى يحافظ على العالم ، قد أسدى نصيحاً إلى الأمير أرجونا^(٣) قبل قدومه إلى ساحة القتال بقليل ، فقال له : « تطلع إلى الأمام في غير مبالاة ، دون أن تفكر في جنى ثمار أعمالك » . فلقد ظهر بين صفوف الأعداء بعض أصدقاء للأمير مما أدى إلى تراجعهم قليلاً ، ولهذا نصحه الإله كريشنا بالإقدام دون أن يتخذ عمله هذا صفة شخصية . وقد ورد ذكر هذه الأعمال التى يقدم عليها الإنسان في غير مبالاة^(٤) في البوذية أيضاً ، فهى التى تؤدى غالباً إلى صفاء النفس ونقاها ، وبتتبع مدارجها نصل إلى حالة الشفافية المؤدية إلى النرفانا^(٥) .

إن التعلق بأهداف المستقبل أو التفكير العميق في جنى ثمار أعمالنا هو الذى يولد في نفوسنا الأنانية وحب الذات . ولهذا أصبح المستقبل بالنسبة لنا « أغنية فائرة » لا تحمل سمات الموضوعية . إننا نجهد عقولنا أيضاً في البحث عن المكان المناسب مع أن الطريق إلى أعلى هو نفسه الطريق إلى أسفل ، فهو طريق واحد ، والارتفاع والانخفاض مسألة نسبية أى تتوقف على وجودنا في العالم . كما أن الطريق الزمنى إلى الأمام المؤدى إلى المستقبل هو الطريق إلى الخلف المؤدى إلى الماضي . إذ تربطهما وحدة زمنية واحدة^(٦) .

To fruit, periodicals and business letters
(And those who saw them off have left the platform)
Their faces relax - from grief into relief,
To the sleepy rhythm of a hundred hours.
Fare forward, travellers !"

Ibid.

"Bhagavad - Gita"

Vishnu

Prince Arjuna

Disinterested actions

Nirvana

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

(٥)

(٦) وهذا يتفق أيضاً مع ما ورد في الأوباثيصاد من أن

« البعيد والمتنى هو إلى قريب

والظلل والضوء عندي سواء » .

إن الزمن قد يشقى الجراح البدنية لكنه غير قادر على تضميد الانحلالات الخلقية والنكسات النفسية . إنه التعلق الشديد بالذاتية والعبودية للمدة الوقتية العارمة . ونحن نتوخى الهروب من حاضرننا ونظن أننا نستطيع أن نتخلص منه برحلة نقوم بها إلى مكان آخر . هذا هو السراب الذى يخذلنا إذ أننا نتوهم أن فى استطاعتنا أن نغير الحقائق عن طريق التثقل والترحال . إن ما يعيننا هنا هو الحاضر بواقعيته فهو الذى نركز فيه كل جهودنا ، لكن

« حب الناس للاستطلاع ينطوى على البحث عن الماضى والمستقبل والتعلق بأبعادهما . أما إدراك

النقطة الفاصلة بين اللازمية والزمنية

فهى من اهتمام الناسك دون غيره .

وهى لا تشغله إلا بمقدار ما يناله من عطاء وأخذ

وفناء فى الحب العذرى طوال حياته ،

وفى الحمية والغيرية والرضى النفسى » (١) .

نريد أن نتخلص من عائق هذا الزمن كما فعل النساك والمتعبدون على مر الأيام والعصور فتدرك معهم نقطة التحول بين الزمان والخلود . ونريد أيضاً أن تقتدى بالمتصوفة الذين ارتفعوا بمشاعرهم وسماوا بقلوبهم إلى الحب العذرى الخالص الذى لا تشويه شائبة مادية أو جسدية . إنه حصيلة التدريبات الطويلة التى قد تستغرق عمراً بأكمله بل أعماراً متتالية فيها تفتى الذات الإنسانية بعد إذلالها وإذعانها لما هو سموى . وفى هذا الهو الذى يعقبه اختطافاً إلى

"Men's curiosity searches past and future
And clings to that dimension. But to apprehend
The point of intersection of the timeless
With time, is an occupation for the saint —
No occupation either, but something given
And taken, in a lifetime's death in love,
Ardour and selflessness and self-surrender."
Ibid., p. 32.

الألوهيات تسجيب الروح لحالقتها ، وتتضح لنا معاني الأخذ والعطاء ثم السباحة التي هي عماد هذا الحب .

تلك هي حالة المتصوفة الذين يسمون في حميتهم إلى أعلى مراتب الكمال فتتكشف أمامهم أسرار هذا الكون العجيب . أما بالنسبة لغالبيتنا فلنا « نوبة الذهول التي نفقدها في ومضة من ضوء الشمس ،

ونبات الصعتر البري الذي توارى ، أو برق الشتاء

أو الشلال ، أو الموسيقى التي نستمتع إليها في عمق

والتي لم نسمعها قط ، فأنت تمثل الموسيقى

حينما تواصل نغماتها . هذه لمحات وأحداص ،

لمحات أعقبها أحداص ، أما البقية

فهي صلاة وملاحظة وتدريب وفكر وعمل » (١) .

إن نوبة الذهول التي قد تؤدي إلى شيء من الانتعاش الروحي غالباً ما نفقدها في أقل من لمح البصر . وقد تستجيب أنفسنا أحياناً إلى جمال الطبيعة أو تحرير المياه المتدفقة من أعلى الشلالات أو إلى ترديد لحن الطبيعة ، لكن هذه كلها ومضات عابرة كبرق الشتاء الذي يظهر فجأة ثم يختفي . هذا إلى أنها مؤثرات حسية عن المراثيات الخارجية ، فسرعان ما تزول الاستجابة بزوال الدافع لها .

وهذه هي اللمحات والمقتطفات التي أوردها الشاعر عن الطبيعة والفن والتصوف ، ويهيم في الميدان الأخير الفكر والتأمل وما يعقبهما من عمل وإنتاج .

"The distraction fit, lost in a shaft of sunlight,
The wild thyme unseen, or the winter lightning
Or the waterfall, or music heard so deeply
That it is not heard at all, but you are the music
While the music lasts. These are only hints and guesses,
Hints followed by guesses; and the rest
Is prayer, observance, discipline, thought and action."
Ibid., p. 33.

جديدنج الصغيرة :

إن العنصر الذى تعبر عنه هذه الحركة هو عنصر النار . وهنا يشير إليروت إلى النار أيضاً إشارات رمزية متضمنة فى ثلاث حالات ناتجة عن تفاعل النار مع غيرها من العناصر الكونية ، فهى تؤدى إلى الهلاك كما تعمل على التطهير النفسى والصفاء الروحى وهى أيضاً رمز المحبة العذرية الإلهية .

إن الرحلة إلى هذا المكان المقدس أى جديدنج الصغيرة يجب أن تكون مصحوبة بالقلب المنكسر المتواضع . ولا يعنينا فى ذلك وقت الرحلة أو الطريق الذى نسلكه لنصل إلى جهتنا المقصودة :

« إن سلكت هذا الاتجاه

واتخذت أى طريق ما ، وكانت بدايتك من أى مكان ،
وفى أى زمان أو أى فصل من فصول السنة ،
فالأمر الذى يعنينا واحد : عليك أن تخلع ثياب
الحس والفكر . فأنت لم تأت إلى هنا لتحقيق نصاً ،
أو تثقف نفسك ، أو تشبع رغبتك فى الاستطلاع
أو تحمل تقريراً . هنا عليك أن تسجد
حيث كان للصلاة قيمة . والصلاة ليست مجرد
ترديد ألفاظ فى انتظام ، أو الانشغال الشعورى
لعقلية المصلى ، أو الصوت المنبعث وقت الصلاة .
إن ما عجز الموقى فى الإفصاح عنه حينما كانوا أحياء ،
هو ما أخبروك عنه وقد عاجلتهم المنية : والاتصال بهم
مقصود على الألسنة النارية التى تفوق لغة الأحياء »^(١) .

"If you come this way,

Taking any route, starting from anywhere,

At any time or at any season,

It would always be the same : you would have to put off

إن ما يعيننا في هذه الرحلة هو الهدف أو الغاية من ورائها . ولا تكون الزيارة لمثل هذه الأماكن المقدسة مجرد ترديد بعض كلمات محفوظة . إن هدفنا الأول هو خلع ثياب المحسوسات وطرح سياج الفكر عن مشاكلنا اليومية خارجاً لننتفرغ لإدراك المعاني الخفية من وراء هذه الخبرات الصوفية . ولا يكون ذلك عن طريق التفكير بل إن البصيرة النفاذة إلى أعماق الأمور لمعرفة كنهها وجوهرها هي التي ترشدنا في هذا المضمار . ولا يتأتى ذلك إلا حينما تنقشع غمامة الجسد فتزول هذه الغمة التي تحيط بالروح من كل فجٍ وصوب عميق لتبدو في صفائها ونقاها ، حينئذ تتضح لنا تلك الصلة التي تربطنا بالعالم الآخر والتي يتحدث عنها إلبوت في أبياته الأخيرة . فالصلة بالغيبيات تقوم على الشفافية النفسية ، وهذه الشفافية قائمة بدورها على تبديد سحب المادة والحس ، فهذه السحب هي التي تحجب الغيبية عنا . وحينما تتكشف لنا هذه الصلة نجد أنها تنطوي على بلاغة عميقة تفوق لغة الأحياء بأكملها :

وهكذا أرسى لنا إلبوت معالم هذه الصلة ، لكنه أراد أن يزيدها إيضاحاً فأورد مثلاً عنها ، وتخيل روحاً قد خرجت من المطهر وتلاقت معه عند مطلع الفجر في إحدى شوارع لندن أثناء الحرب بعد أن أعلنت صفارة الإنذار زوال الخطر وبعد أن دكت طائرات الأعداء بعض المواقع وأشعلت النيران في أماكن متفرقة . وإلبوت قد اشترك بالفعل في الدفاع المدني عن مدينة لندن أثناء الحرب العالمية الثانية فكان منوطاً بالإبلاغ عن الحرائق ومواقعها .

Sense and notion. You are not here to verify,
Instruct yourself, or inform curiosity
Or carry report. You are here to kneel
Where prayer has been valid. And prayer is more
Than an order of words, the conscious occupation
Of the praying mind, or the sound of the voice praying.
And what the dead had no speech for, when living,
They can tell you, being dead : the communication
Of the dead is tongued with fire beyond the language of the living.”
Ibid., "Little Gidding," p. 36.

وبعد حوار بين الشاعر وهذه الروح ، وهو حوار شبيه إلى حد كبير حوار دانتي مع الأرواح العديدة التي قابلها في المطهر كما ورد في « الكوميديا الإلهية » ، تسدى هذه الروح النصح لإليوت . وتذهب جمهرة النقاد إلى القول بأن هذه الروح تشير إلى الفيلسوف الإيطالي برونيتو^(١) الذي يقول في إرشاداته للشاعر : « طالما أن دعوتنا كانت عن الكلام . والكلام قد دفعنا

إلى تطهير لهجة القبيلة

وحث العقل على تدبر الأمور المستقبلية والماضية :

دعني أفصح إذن عن الهبات التي أحفظ بها للشيخوخة
لأنوج بها مجهوداتك التي قمت بها طوال حياتك »^(٢) .

لقد تركزت دعوة الفيلسوف الإيطالي برونيتو في كيفية استعمال الألفاظ للدلالة على المستويات الفكرية . أى بمعنى آخر في القدرة على صياغة نظرياته الفكرية وحكمته الفلسفية في قالب تعبيرى . وإليوت أيضاً كشاعر لا يملك إلا الاستعمال الجيد للألفاظ . وهنا تتبلور مهمته في هذا المضمار في الإفصاح عن الاتجاهات الصوفية في شعره لغيره من الناس ، أى التعبير الشعرى الجميل عن مستويات الشفافية النفسية ومناطق ارتقاء الروح والسمو بها في مدارج الترقى والانسياب إلى أعلى الدرجات لترتشف من رحيق الحقائق الخالدة حينما تنفذ من خلال الحجب المادية لتصل إلى أسرار الكون وعجائبه . وهذا هو الهدف الأسمى الذى أراد إليوت تحقيقه في أشعاره الأخيرة . ولعلنا نلمس أنه قد وفق في هذه الناحية إلى أبعد حد . كما أنه قد ضرب قصب السبق في تطهير الأسلوب الشعرى من الشوائب التي علقته به في العهود الماضية شكلاً ومضموناً .

Brunetto

"Since our concern was speech, and speech impelled us
To purify the dialect of the tribe
And urge the mind to aftersight and foresight,
Let me disclose the gifts reserved for age
To set a crown upon your lifetime's effort."

Ibid., p. 39.

{ ١ }
{ ٢ }

فبعد أن كان الشعر مقصوراً على بعض موضوعات معينة كالحب والحجاء والرثاء وغير ذلك من الموضوعات التي تكررت من عصر إلى عصر : نجد أن إليوت قد سما بالتعبير اللفظي : فعبّر عن السرائر النفسية ، والمشاكل الكونية : والقضايا الفلسفية في عمق ورسانة . وهذا مما حدا برونيو إلى تنويجه بتاج الفخار بعد هذه المحجودات المضيئة في خدمة قضية الشعر والفلسفة التصوفية .

ولقد كرس إليوت حياته بأكملها في خدمة هذه القضية . وهو يعتقد اعتقاداً راسخاً أن هذه المحاولات لا نهاية لها : وأن

« ما نعتبره بداية هو الخاتمة في أغلب الأحيان
والقدوم إلى النهاية هو نفسه نقطة البداية .

فالخاتمة هي حيث تبتدى . فكل عبارة
أو كل جملة صحيحة (حيث الكلمة في تألفها

قد اتخذت مكانها لتساند غيرها . . .

في نسق كلي متجانس)

إن هي إلا نهاية وبداية

وكل قصيدة ما هي إلا عبارة محفورة على ضريح من الأضرحة » (١) .

وبهذه الأبيات الشعرية التي نقشها إليوت على أضرحة الزمن يختم « رباعياته

الأربع » . وهو لا يعتبرها نهاية الشوط وخاتمة المطاف ، بل هي بداية لعمل جدي آخر يقوم به شاعر يؤمن بالميتافيزيقا الشعرية ، فسللة المحاولات متصلة الحلقات لا تعرف لها بداية ولا نهاية . فالبدايات والنهايات ما هي إلا كليات

“What we call the beginning is often the end
And to make an end is to make a beginning,
The end is where we start from. And every phrase
And sentence that is right (where every word is at home,
Taking its place to support the others
The complete consort dancing together)
Every phrase and every sentence is an end and a beginning,
Every poem an epitaph.”
Ibid., pp. 42-43.

متداخلة في صلب المعاني والمضامين ، وهي وحدات متصلة في نسق الأشكال والتعابير اللغوية . وهذه كلها تحيا في تجانس تام في يد الشاعر الحاذق والكاتب الماهر .

وهكذا ربط إليوت في هذه « الرباعيات الأربع » بين الانسياب الزمني وسلسلة المحاولات اللغوية في التعبير الشعري الأصيل عن أسمى المعاني وأرفعها ، وأرق السرائر وأعماها ، كما ارتبطت هذه أيضاً بتتابع مظاهر الحياة والموت وتوالى الفصول على مدار السنة واختلاط العناصر الكونية وتحولها المستمر من الصلابة إلى السيولة والغازية في دورات متتابعة .

إن التعمق في دراسة هذه القضايا قد فتح أمام الشاعر آفاقاً مترامية خاضعة للتغير المستمر ، كما بين له الصلات القوية التي تربط الطبيعة البشرية بالقدرة على التصوف ، وكيف أن كشف هذه المستويات خاضع أيضاً لحقيقة الاستمرار من حيث تلاحق البدايات والنهايات وتداخلها . وهذا يؤدي إلى إعادة فهم وتقييم الماضي بأسلوب جديد وبطريقة مبتكرة على ضوء ما وصلنا إليه من حقائق وما عرفناه من قضايا .

من هذا يتضح لنا أن الطبيعة الإنسانية تتصل بالمادة والحس كما تتصل بالنفس والروح ، وهي على صلة أيضاً بالقيم الاجتماعية إذ أنها تحيا في وسط المجتمع كما أنها تؤمن بالخلود . وهي تعيش على مجرى الزمن داخل مكان معين وإطار محدد ، وفي نفس الوقت ترتبط ارتباطاً روحياً وثيقاً بعالم الحقائق والمثل العليا . وهذه الأمور كلها تكون وحدة كلية خاضعة لنظام الكون ، يسير فيها الفن الشعري الذي أدخله إليوت في هذه الرباعيات الخالدة في فلكه ومداره ، يلتحم تارة بالحركات السيمفونية التي اتخذها إليوت منوالاً له في هذه القصيدة ، ويعلو بالنفس والروح تارة أخرى ليصل بهذه العناصر مجتمعة إلى القمة التي لم يضارعه فيها أى شاعر آخر في عصرنا الحاضر .

ولعل هدف إليوت من وراء كتابة هذه الرباعيات الفلسفية هو إدخال

شيء من التنظيم على المدنية المتداعية في عصرنا الحاضر . فهذا الخلق الفني المبدع بمثابة بزوغ فجر جديد ليبدد ظلمة الماضي ، ويجذب الانتباه نحو ضرورة العمل الجدى المتواصل في سبيل الكشف عن آفاق مترامية في عالم « الحقيقة » . ولا يتأتى ذلك في نظره إلا باتساع الخبرة وعمق المعرفة وشمولها للقضايا الكونية التي يمكننا أن نعرف مداها ونسبر أغوارها عن طريق التحليلات الفلسفية حينما تتداخل في نسق التعابير الشعرية . فلقد دلت التجربة التي قام بها إليوت في رباعياته على أن الشعر قادر على التعبير عن مناطق التأمل ومذاهب الفكر في عمق وأصالة .

. . .

بهذا يمكننا أن نتبين من وراء دراسة هذه القصائد كلها محاولات إليوت الجادة في تطبيق نظرياته النقدية على أشعاره المختلفة . ويتضح لنا ذلك على سبيل المثال في قصيدة « الأرض الخراب » حيث تتجلى نظريته عن المعادل الموضوعي بأجلى معانيها . إذ نجد أن الشاعر لا يخاطب وجدان القارئ مباشرة بل يتخذ من شخصية تايريزياس أساساً للتعليق على المواقف الدرامية المتعددة التي لمسها وعرفها عن قرب ، إذ يقول :

(وأنا تايريزياس بلورى قد قاسيت من كل هذه الأمور

ولعبت أدوراً شتى على نفس الأريكة أو السرير)^(١) .

ومع أن هذه المواقف متناثرة بل ومبعثرة في ثنايا القصيدة كلها فتبدو لنا لأول وهلة وكأنها خطوط غير منتظمة إذ يعوزها التدرج والتسلسل المنطقي ، إلا أننا نتبين في آخر الأمر أن هذه الأشعة الضوئية المتشعبة قد تجمعت في بؤرة واحدة ، إذ كتب إليوت في ملاحظاته عن هذه القصيدة المعقدة يقول :

"(And I Tiresias have foresuffered all;
Enacted on this same divan or bed.)"

Ibid., "The Fire Sermon," *The Waste land*, p. 70.

« ومع أن تايريزياس متفرج فقط ولا يمثل شخصية من شخصيات القصيدة ، إلا أنه أكثرها أهمية ، ذلك أنها لا تتحد إلا به . فالتاجر صاحب العين الفريدة الذى يبيع العنب الجفف تتلاشى شخصيته فى النوى القينيقى ، وهذا الأخير لا تختلف شخصيته كثيراً عن فرديناند أمير نابولى ، وهكذا أيضاً بالنسبة للنساء فجميعهن يتبلورن فى سيدة واحدة ، وتايريزياس هو الشخص الوحيد الذى يجمع ما بين الجنسين (فهو ذكر وأنثى معاً) . والحقيقة أن مادة هذه القصيدة هى كل ما تصوره تايريزياس »^(١) .

ومع ما لهذا الاتجاه من صعب إلا أنه قد حقق لنا تلك النظرة الموضوعية التى توخاها إليوت بعد أن عانى النقد الشئ الكثير من ميولنا الفردية وبخاصة إبان الحركة الرومانسية . فأنبرى إليوت للنود عن هذا الاتجاه الذى بدونه يتعذر علينا أن نلم بالأعمال الفنية والأدبية العظيمة إلماماً شاملاً ، كما يصعب علينا أيضاً أن نتبين مواطن الحسن والضعف فيها على أوجهها الصحيحة . وقد ضرب لنا إليوت مثلاً حية رائعة فى أشعاره الأخيرة التى حاول قدر طاقته أن يسمو بها إلى أعلى درجات الكمال . وبعد أن كان الشعر تعبيراً عن الانفعالات الذاتية كما هو الحال فى القرن الماضى ، اتجه على يديه نحو الإفصاح عن المستويات العليا للرؤيا الميتافيزيقية والأفكار الفلسفية ، وخطا فى هذا المضمار خطوات وثابة واسعة ، إذ تمكن الشاعر من مزج الصورة الشعرية بالمنايع الحية المتدفقة من أعماق النفس والفكر والروح ، وأعلن لنا إليوت فى إصرار وتأکید : « لا يخالنى الشك فى أن هناك صلة قوية (ولا يتحتم أن تكون صلة فكرية

(١) "Tiresias, although a mere spectator and not indeed a 'character', is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest. Just as the one-eyed merchant, seller of currants, melts into the Phoenician Sailor, and the latter is not wholly distinct from Ferdinand Prince of Naples, so all the women are one woman, and the two sexes meet in Tiresias." What Tiresias sees, in fact, is the substance of the poem."

Ibid., "Notes on the Waste Land," p. 80.

بل قد تكون صلة سيكولوجية خالصة) بين التصوف وبعض ألوان
من الشعر أو بعض حالات تمخض عنها الشعر « (١) » .

فأشعاره التي أعقبت « الأرض الخراب » تبين لنا مدارج الانسياب والترقى
للروح الإنسانية التي نبذت العالم وتخلصت من أدران الجسد وكل ما من شأنه
أن يعوق سموها ورفعها من أمور مادية وملذات حسية . ولهذا فإن النفس في
قصيدة « رماد الأربعاء » ما زالت في مرحلة التطهير حتى إذا ما تخلصت من
كل شائبة عالقة بها وجدنا لهفها الملحة في أن تخطو في « الرباعيات الأربع »
إلى عالم الخلود الذي عبر عنه إليوت تعبيراً رائعاً في الصورة الشعرية لجنة
الفردوس .

(١) "That there is a relation (not necessarily noetic, perhaps merely psychological) between mysticism and some kinds of poetry, or some of the kinds of state in which poetry is produced, I make no doubt."

Ibid., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London, 1933 — Reprinted 1950, pp. 139-40.

الباب الثالث
إليوت الكاتب المسرحي

الفصل الخامس عشر

إليوت والمسرحية الشعرية التجريبية

« إن أبلغ وظيفة الفن هو ما يفرضه من صيغة تصنيفية حل الحقيقة العادية ، فيها نعرف اتساق الحقائق وصلتها ببعضها ببعض ؛ وهذه المعرفة هي التي تولد فينا الشعور بالاتزان والصفاء . ووظيفة الشعر المسرحي في نظري هو إقناع المجال أمام هذه المعرفة لتصل إلى أعماق نفوسنا دون أن نفقد تلك الصلة التي تربطنا بمجرى حياتنا اليومية » .

إن إدخال الشعر على المسرح يعد خطوة جريئة بعد أن توارى عنه زمناً طويلاً . وقد تركزت هذه الحركة التي تهدف إلى إحياء المسرحية الشعرية في باريس معقل الحركات الفكرية الكبرى وذلك في عشرينات هذا القرن بعد أن رسخت نظريات برجسون وماريتان الفلسفية ، وظهرت لوحات بيكاسو الفنية ، وموسيقى سترافنسكي الرائعة . ومع أن هذا البعث الشعري في المسرح قد تركز أولاً في باريس إلا أن صدهاء قد تردد في إنجلترا وإسبانيا وأيرلندا وأمريكا على أيدي إليوت ولوركا وبيتس وثورنتون وويلدر .

ولقد ساعدت هذه النهضة الشعرية في المسرح على رحابة المضمون الدرامي في المسرحيات التي كتبت شعراً مما أدى إلى تخطي الحواجز التقليدية التي قام عليها المسرح سنين طويلة ، فغذته الصورة الشعرية الخلاقة ، والأسطورة الإغريقية الجميلة ، مما أدى حتماً إلى اتساع الميدان بعد أن امتزجت هذه المنابع بالقضايا الفكرية الحديثة . فلم تعد المسرحية مقصورة على بعض المشكلات الاجتماعية المحددة التي هي وليدة التقدم الصناعي على مدى أطواره المختلفة ، كما نتبين ذلك في المسرحيات الواقعية لإيسن وبرناردشو وتشيكوف ، بل اتسع هذا المضمون وازدادت أغواره عمقاً لشموله على أهداف مترامية تتصل بعالم النفس والمثل العليا

التي اختصت بكيان الإنسان الروحي . وقد وضع بدور هذا المضمون راسين في فرنسا وهاجر في ألمانيا . لكن ذلك لن ينسينا ما أحرزه تشيكوف خاصة من تقدم ، إذ أنه قد ضرب قصب السبق في التعبير الصادق عن الكثير من مشكلاتنا الاجتماعية والخلقية بفضل بصيرته النفاذة إلى أعماق الطبيعة البشرية داخل إطار الواقعية . ولعل هذا برده إلى النظرة الفاحصة المتكاملة التي اختارها تشيكوف في هذا القطاع من الواقعية لتمثل شطراً هاماً من حياتنا الإنسانية . والسر في هذا التكامل هو تخلص تشيكوف من العبودية الآلية أو من التقليدية الميكانيكية حيث الأحداث المسرحية تأخذ بعضها برقاب بعض لتصل بنا في نهاية الشوط إلى خاتمة محتومة .

وإذا كان تشيكوف قد تمكن أحياناً من تخطي حواجز الواقعية كما في مسرحية « بستان الكرز »^(١) بتركيزه على بعض لحظات حاسمة في حياة شخصه وهم يتطلعون فيها إلى ما وراء واقع الحياة بضمجيجها وصخبها ، فإن بيراندللو الكاتب المسرحي الإيطالي قد خطا خطوات واسعة في هذا المضمار ، فحاول مزج الفكرة بالحقيقة أو الفن بالحياة كما في مسرحية « ستة أشخاص تبحث عن مؤلف »^(٢) وذلك باعتماده اعتماداً كلياً على الحبكة المسرحية .

ولعل هذا الاتجاه الذي ينم عن ثورة على واقعية الحدث والحركة هو الذي حدا بإليوت أن يقدم على مرحلة تجريبيية منذ ثلاثينات هذا القرن . ولقد سبق هذه المرحلة العملية أفكار ونظريات مختمة قد تبلورت في مقاله الذي كتبه سنة ١٩١٩ عن « البيان والدراما الشعرية »^(٣) وفي مقال آخر أصدره سنة ١٩٢٨ بعنوان « حوار حول الشعر المسرحي »^(٤) إذ يقول في هذا المقال الثاني :

"The Cherry Orchard"

(١)

"Six Characters in Search of an Author"

(٢)

"Rhetoric and Poetic Drama"

(٣)

"A Dialogue on Dramatic Poetry"

(٤)

« يميل الناس إلى الظن بأن الشعر يحد من الدراما . فهم يعتقدون أن الشعر يحصر المجال الوجداني والحقيقة الواقعية للدراما . وقد ارتضى الناس أن تكون الدراما شعرية لأنهم ، كما يقولون ، قد اكتفوا بالمجال المحدد أو المصطنع للوجدان . وهم يزعمون أن النثر وحده كفيّل بالتعبير عن المشاعر الحديثة لتجاوبه مع الواقعية »^(١) .

ويرد إليوت على هذه المزاعم بإشارته إلى الحقيقة الراهنة وهي أن الفن المسرحي كغيره من الفنون يحمل في طابعه عناصر الصنعة والمحاكاة : هذا إلى أننا نخدع أنفسنا في تهاوتنا على « الواقعية » . ولعله يجدر بنا ، كما يرى إليوت ، أن نهتم بالمبادئ والأصول بدلاً من الجرى وراء ذلك السراب المخادع تحت ستار الواقعية وغيرها . فإن نظرة عامة على المسرح منذ عهد أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس لترينا كيف أن الشعر والدراما صنوان . هذا إلى أن فترات الازدهار في المسرح هي التي تمكن خلالها أن يعبر كتاب المسرح عن هذا الفن الرفيع شعراً . ولعلنا لانعدو الحقيقة إن قلنا أن الشعر عنصر هام في التعبير الدرامي عن خلجات النفس ، وبواطن الحس ، والرغبات الملحة في الإنسان بعواطفه ووجدانه وإحساساته المرفهة . ويستخلص إليوت من ذلك أن الدراما النثرية تتصل غالباً بالأمور البسيطة المستمدة من القيم الاجتماعية العارضة ، أما الدراما الشعرية فهي التي تتركز فيها جحافل الأمور وعظائم الأعمال البطولية . كما أنها تختص بالقيم الكونية الخالدة .

ومن وراء هذه الدوافع نستطيع أن نتبين مقدار اهتمام إليوت بالمسرحية

(١) "People have tended to think of verse as a restriction upon drama.

They think that the emotional range, and the realistic truth, of drama is limited and circumscribed by verse. People were only content with verse in drama, they say, because they were content with a restricted and artificial range of emotion. Only prose can give the full gamut of modern feeling, can correspond to actuality."

T.S. Eliot, "A Dialogue on Dramatic Poetry," *Selected Essays*. London, 1948, p. 46.

الشعرية ، فهو يهدف إلى بعثها من جديد ، كما يرجو لها كل قوة وازدهار لتحتل المكانة اللائقة بها بين الفنون الأخرى . هذا إلى أن ثورته على المسرحية الثرية لم تكن وليدة اتجاه عابر ، فقد ظلت هذه الفكرة تراوده سنين عديدة وبخاصة بعد أن أعلن في مقاله عن « أربعة كتاب للمسرح الإليزابيثي »^(١) الذى كتبه سنة ١٩٢٤ أنه يعتقد اعتقاداً راسخاً أن الثورة على المبادئ المسرحية واجبة وحتمية إن أردنا لهذا الفن نمواً وازدهاراً . فلم تهدأ هذه الثورة التى بدأها قبل ذلك والتى لازمتها فترة طويلة فى مراحل تجريبية مختلفة إلا بعد أن استجمع خيوطها فى تلك المحاضرة القيمة التى ألقاها فى جامعة هارفارد فى الحادى والعشرين من شهر نوفمبر سنة ١٩٥٠ والتى طبعت فى كتيب بعنوان « الشعر والدراما »^(٢) . إنه يؤكد لنا فى حزم أن الشعر فى المسرحية لم يكن يوماً ما أداة للزخرفة يطغى عليها رونقاً وجمالاً ، فن شأنه ألا يطغى على الشكل الدرامى للمسرحية ولا بدا لنا سطحياً مفتعلاً . فن أوليات الأمور البديية فى المسرحية الشعرية ألا يبرز الشعر على حساب الحدث المسرحى أو الانفعالات المصاحبة للمواقف الدرامية حتى لا يتحول انتباه النظارة من مضمون المسرحية إلى بريق الألفاظ . فالشعر هنا وسيلة لا غاية . ولهذا ففى المسرحيات الشعرية الجيدة لا يمكننا فصل التعبيرات والألفاظ بإيقاعها عن سياق المسرحية وكيانها .

ويمكن استعمال الشعر أو النثر كل فى مواضعه وإن اقتضى الأمر يمكن استعمالهما فى المسرحية الواحدة طبقاً لما تمليه المواقف والشخصيات المسرحية . ولنا نغنى بذلك أن يهبط النثر إلى حد الإسفاف ويصل الشعر إلى المبالغة ، وفى ذلك إهدار للقيم المسرحية ومضيعة للشكل والمضمون معاً . ولهذا فالتغيرات التى تنتاب « الشكل » يجب ألا تبعدنا عن الأهداف التى تبرز من ثناياه وهى تبلور المعانى وتجسيم « الرؤيا » الخلاقة التى سعى الكاتب إلى إعلانها .

وقد لعبت الموسيقى الشعرية للألفاظ دوراً هاماً في إرساء معالم الحركات المسرحية التي صاحبها واختلطت بها ثم اتحدت معها فكان لها أثر ملحوظ انعكس على انفعالاتنا وعواطفنا كما في مسرحيات شكسبير الخالدة إذ نجد أن الشعر قد أصبح جزءاً لا يتجزأ من « المضمون » الكلي للمسرحية .

* * *

وهذه الاتجاهات برمتها قد انعكست على مسرحيات إليوت ، نذكر منها أولاً :

مسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية »^(١) وقد كتبها لمثل في الاحتفال الديني بكنثيربرى في يونية سنة ١٩٣٥ . وينحصر مضمون هذه المسرحية في فكرة استشهاد توماس بيكيت رئيس أساقفة كنثيربرى وقيمة ذلك من الناحية الروحية . فلقد استشهد هذا الرجل في التاسع والعشرين من شهر ديسمبر سنة ١١٧٠ داخل جدران كاتدرائية كنثيربرى حينما اعتدى عليه بالقتل فرسان الملك هنرى الثاني . إن قيمة هذه الفعلة لا تنحصر في ثبات جاش بيكيت في مواجهة الموت بل إنها تمتد في رمزيها لتشمل الصراع بين القوى الدنيوية والروحية أو بين القيم الاجتماعية والقيم الخالدة .

وقد اعتمد إليوت في سياق « حبكة » هذه المسرحية على تجسيم هذا الصراع بين تلك القوى المتناحرة ، فأبرز لنا هذا التجسيم في شعوصها القليلة التي لا تتعدى جماعة الكورس من نساء كنثيربرى وثلاث قساوسة وأربعة من المحربين الذين يمثلون ماضى بيكيت نفسه بدوافعه نحو الجاه والعظمة ، ثم فرسان الملك ، وشخصية بيكيت التي نجد أنها سرعان ما هجرت الماضى بغشه وريائه وخداعه لترتكز على مستقبل مليء بالأمل الروسى الذى ينطوى على سلسلة من الآلام لدحض قوى الغواية الغاشمة . ونسبل هذه الحبكة إلى ذروتها

حينما تترأى أمام بيكيت قوة الاستشهاد في التخلص من هذه الآلام وفي النصرة الحقيقية على قوى الشر .

ويعقب إراقة الدماء محاولة فرسان الملك تبرير فعلتهم إذ أنهم لم يقدموا على القتل إلا طاعة لأوامر الملك ، وهم يقدرون حق التقدير منزلة رئيس الأساقفة . ويرون أن في التخلص من بيكيت إنقاذاً للدولة من الانقسام ، ذلك أن هنرى الثانى قد عهد إليه (أى بيكيت) بتوجيه دفة الأمور الدينية والدينية ، لكن بيكيت تنحى عن المهمة الأولى وأغضب بذلك الملك . وركز كل مجهوداته على وظيفته الدينية ، وقطع شوطاً محموداً في مجال النسك والعبادة دون أن يعبا بأوامر الملك بل استجاب لما تمليه عليه بصيرته .

إن حالة الهدوء النفسى التى خبرها بيكيت كانت نتيجة للصراع الدرامى الذى تجلى في الجزء الأول من المسرحية . وفي تبلور هذا الصراع وتجسيمه في القوى المتنافرة التحام لشكل المسرحية بمضمونها ، وإبراز للعناصر التراجيدية التى ترتبط رمزياً بأصول التراجيديا عند الإغريق وبالرحلة المظهيرية للروح في معترك الحياة . وهذه الرحلة تشبه إلى حد بعيد ما تعرض له بيكيت من آلام خرج منها معافى النفس . طاهر القلب ، نقي السريرة .

ولعل في تزامن قوى الغواية تجسيم آخر لعنصر الرعب أو الفزع ، وهو نايغ أولاً من الرعب الذى أصاب نساء كنتيربرى وفزع قساوستهم على مستقبل رئيسهم الدينى وكيانهم أنفسهم . وهنا يلعب الكورس دوراً أساسياً في إبراز هذا العنصر ، وبالتالي في إنعاش حبكة المسرحية ومضمونها . ففي انعكاس أصوات الكورس على شخصية بيكيت ترديد غير مباشر لميله إلى الاستشهاد ورغبته الملحة نحو تحقيق هذا الهدف السامى .

هذا إلى أن هذه المسرحية لا تنقصها العناصر المكونة للتراجيديا في مفهومها الكلاسيكى ، فالعنصر الخلقى يتركز في ميل الإنسان للشر ، وحبه للانتقام ، ورغبته في التخلص من أعدائه ، وفي أقوال المجريين ، وفعله فرسان الملك ،

ثم عنصر الصراع بين القوى المختلفة باتجاهاتها المتعارضة وميول أصحابها المتضاربة ، وانعكاس هذا الصراع على شخصية بيكيت نفسه ثم محاولته للتخلص منه بالاستشهاد في سبيل مبدأه ، وعنصر التبرير الذى يتجلى في تبرير فرسان الملك لما ارتكبه من إراقة الدماء ؛ ثم عنصر القصاص الذى ينحصر في اللعنة التى حلت على هؤلاء الفرسان ؛ وأخيراً عنصر الوفاء الذى يدور حول شقين : أولهما خلاص جماعة الكورس وهن من نساء كنتيربرى ، وثانيهما نيل بيكيت لإكليل الشهادة وارتفاعه إلى مصاف النساك والأبرار .

هذه العناصر مجتمعة تكون وحدة مناسكة تنطوى على مستويات عدة تتدرج من الأناثية إلى الغيرية ، ومن المادبة إلى الروحية ، كما تتمثل في فرسان الملك والقمة الروحانية التى بلغها بيكيت . ويتصل بالمستوى الأول جماعة المجرىين ، ويدور في فلك المستوى الآخر جماعة الكورس . على أن هذه المستويات الخلقية ليست منفصلة ، بل هى حلقات تتصل الواحدة منها بالأخرى داخل الإطار العام للمسرحية . وقد تتجاذب هذه المستويات أحياناً كالرغبة في الفخار من وراء فكرة الاستشهاد ذاتها . وقد تتنافر في قمع هذه الرغبة وضد هجمات سبل الإغراء المختلفة . ومن وراء هذه العمليات المتتالية من جذب وتنافر استفاد بيكيت فوائد جليلة ، وخرج من هذا المعترك بمحصيلة قوية راسخة ترتكر على المعنى الأصيل للاستشهاد وهو تكامل الإرادة في الخير والحرية . لكنه لم يصل إلى هذه المرحلة الأخيرة إلا بعد أن تعرض للصراع الداخلى أمام المجرىين في الجزء الأول من المسرحية والصراع الخارجى أمام فرسان الملك في الجزء الثانى . والصراع الأول داخلى لأنه صراع نفسى ، والثانى خارجى لأنه صراع مادى يتركز في القوى البدنية والآلية للفرسان وما يحملوه من سيوف . وهناك قوة ثالثة روحية قد أشعلت نارها جماعة الكورس من النساء فألهبت سعيرها في نفس بيكيت ، وصهرت ما عقلت بها من روايب ماضية ، فبدت لنا نقية طاهرة معدة لاستقبال الحياة الفاضلة التى تنتظرها .

ويضاف إلى ما تقدم وجود محور آخر تدور حوله هذه المسرحية ، ويلامس أحد قطبيه عنصر الألم ، بينما يتعاقب قطبه الآخر مع الحدث ، والأول سلبي إذ يتمثل في آلام نساء كنتيربرى ، والآخر إيجابي لأنه يتركز في جماعة الفرسان . وها هو بيكيت ، يشير إلى هذين العنصرين في حديثه عن نساء كنتيربرى :

« لهن يعرفن ولا يعرفن ما هو الحدث والألم . »

يعرفن ولا يعرفن أن الحدث هو الألم

والألم هو الحدث . فالفاعل لا يتألم

كما أن الصبور لا يعمل . لكن كليهما قد استقرا

في الحدث الخالد أو الصبر اللانهائي ^(١) .

إن نساء كنتيربرى يعرفن الحدث والألم على انفراد ، لكنهن لا يعرفن الصلة بينهما . فلكل حدث أسباب وأعراض ونتائج ، وهذا هو نفس الحال في الألم . وقد تسبب الأحداث آلاماً كما أن الآلام قد تتمخض عنها الأحداث . فالآلام والأحداث تمثل سلسلة متصلة في حياة الإنسان تتطابق فيها المسببات والنتائج . ومن الطبيعي ألا يتألم الفاعل إذ أن الذي يتألم هو من يقع عليه الفعل . فالفرسان لا يتألمون لكن بيكيت هو الذي يتألم ، والمجربون لا يتألمون لكن جماعة النساء هن اللواتي يتألمن .

ومن وراء هذه السلسلة من الأحداث والآلام تشفى الناس من أغلالها ، ويبرأ من أحقادها . أما حالة الاستقرار النفسى التى تمتع بها بيكيت فهذه لا يصل إليها إلا النساك وعباد الله الصالحين ، لكن الجماهرة الغفيرة من بنى البشر تعيش

“They know and do not know, what is to act or suffer.

(١)

They know and do not know, that action is suffering

And suffering is action. Neither does the agent suffer

Nor the patient act. But both are fixed

In an eternal action, an eternal patience.”

Ibid., *Murder in the Cathedral*. London 1953, p. 21.

في حيرة نفسية ، وهي التي تولد سلسلة الآلام المتلاحقة . وحلقات هذه السلسلة لا يفك تماسكها إلا الموت . وفي حالة المتعبدين مثل ببيكيت فإنهم ينعمون بالسلام قبل مماتهم ، وهو سلام كامل نابع في أصله من التسليم المطلق للإرادة الإلهية .

الفصل السادس عشر

عودة ائتلاف العائلة (١٩٣٨)

لم يخلق إليوت شخصية مكتملة الأبعاد عميقة الأغوار في أية مسرحية من مسرحياته بقدر إبداعه لشخصية إيمى الأم العجوز والدة هارى بطل المسرحية الذى ورث لقب زوجها الراحل اللورد مونتشيزنى . ومن الشخصيات الضعيفة في المسرحية فيوليت وإيثى وهما أختا إيمى ، وجيرالد وشارل وهما عما هارى ، وجون وآرثر وهما أخوان صغيران لهارى .

تبدأ المسرحية بحفل عيد ميلاد إيمى الوالدة وهى فرحة إذ سيخضر هذا الحفل (الذى لن يتم) ابنها الأكبر هارى ، لكنها منعت جون وآرثر من الحضور لاستهتارهما وبخاصة آرثر الذى قبض عليه منذ بضعة أسابيع بتهمة الإخلال بقوانين قيادة السيارات . وهذا الجانب من المسرحية يمثل شطر الحياة العادية بصخبها ومشكلاتها اليومية . وهناك شطر آخر يمثل الناحية الروحية ويتركز في شخصية أجاثا خالة هارى . إنها تفوق الشخصيات الأخرى في قربها من لحظات الكشف والنورانية الروحية والشفافية النفسية التى تؤدى إلى الغوص إلى أعماق الذات لتبيانها ومعرفة أصله وكنهه .

إن هارى لا ينتمى إلى الجانب الذى يمثل حياة ويشوود العادية ، ذلك أنه ثار على تقاليدها وتقاليد العائلة برفضه الزواج من ماري الفتاة الوداعة التى احتفظت بها إيمى لإبنها الأكبر . فلقد تزوج هارى بمن أحب ، لكنه دبر قتل زوجته على سطح الباخرة في طريق عودتهما من أمريكا . كما أنه من ناحية أخرى لم يتمكن بعد من الدخول إلى المحيط الروحي الذى تسيطر عليه أجاثا . فهو

حائر بين الشطرين كما يتمثلان في والدته وخالته ، إلا أنه يشعر أنه بحاجة إلى إرشاد أجاثا الروحي لتخلصه من هذه الحيرة النفسية .

إن حياة والدته إيمى حياة آلية متكررة لا طعم لها ولا رائحة ، فهى تود أن يبقى كل شئ على ما هو عليه . ذلك أنها تكره التطور . ولا يمكنها أن تتصور حدوث أى تغيير فى مجرى حياة العائلة ، إذ أنها محافظة إلى أبعد حد ، وتظن أن دقائق الساعة ستتوقف بعد مفارقتها للحياة . وعلى أية حال فالحياة بالنسبة لها لا تعلم أن تكون نظاماً محكماً ، وإرادة قوية ، وتود بكل قواها أن يشب كل أبنائها طوع بئانها وتحت سيطرتها دون أن يشذ منهم أحد . إنها فى آليتها هذه شبيهة بفرسان الملك هنرى الثانى فى المسرحية السالفة الذكر « جريمة قتل فى الكاتدرائية » .

أما هارى فهو يشبه إلى حد كبير جماعة الكورس التى ترك فيها بيكيت أثره الروحي . وشخصية بيكيت فى تلك المسرحية تتقابل مع أجاثا فهى تؤمن بالأم والحدث وبالصلة بينهما . والفرق بين أجاثا وبيكيت هو أنها قد عرفت الخطيئة عن قرب فاخترتها ومرت فى مراحلها المختلفة . فى حديثها مع هارى تعود به إلى الوراثة عدة أعوام ماضية قد ولت إلى غير رجعة حينما كانت طالبة بجامعة أكسفورد . وكانت أختها الكبرى إيمى قد تزوجت منذ ثلاث سنوات ولم تنجب أطفالاً فشعرت بالوحدة وطلبت من أجاثا أن تقضى معها العطلة الصيفية بأكملها . وشعرت أجاثا بعد مجيئها إلى ويشود بأن العلاقة بين أختها إيمى وزوجها على وشك الانفصال ، فإن الرجل لم يخلق الحياة التكلف التى تحياها إيمى والتى تود زوجها أن يشاركها هذا الطابع من الحياة ، فأراد أن يتخلص من زوجته وشرع فى قتلها بطريقة ساذجة . لكن أجاثا تفاجئه قبل أن يقدم على فعلته فثنيه عن عزمه ويذعن للأمر وبخاصة أنها تذكره بوجود الحنين فى أحشاء أختها ، وقد اكتمل هارى فى ذلك الوقت شهرة السادس . إنها تخس بأنه ثمرة حب زوج أختها لها ، فهارى بالنسبة لها رمز الحياة ، وفى

موته موت لها سيلازمها ويلاحقها طوال حياتها ، فهي تشعر في قرارة نفسها أنه ولدها هي ، إذ تقول لها ري :

« لم أود قتلك !

أقتل أنت ! وماذا كنت حينئذ ؟ شيئاً

يطلقون عليه " الحياة " —

شيئاً سيصبح ملكاً لي ، كما شعرت حينئذ .

إن غالبية الناس لن يحسوا بوخز الضمير

طالما أنهم لم يشعروا بأى شيء آخر . لكنني أريدك !

ولو حدث ذلك لعرفت أنني سأحمل

الموت في أحشائي ، وسيلازمني الموت طوال حياتي . لقد أحسست

بطريقة ما أنك ملك لي !

وعلى أية حال لن يكون لي طفل آخر « (١) .

ولعلها تحس بالراحة النفسية بعد أن أخبرت هاري بكل ما حدث ، فلقد

أزالت هذا العبء عن كاهلها وتركته لينوء هو بحمله . إنه يحس بتناقل هذا

الحمل من الالتزامات العائلية ، وإصرار والدته على لقب اللوردية ، وواجباته

نحو جيرانه وأهل ويشود عموماً . وهنا يلوح معالم المأساة التي هجرها منذ سبع

سنوات وقد أخذت تتكرر في إيقاع متبلد مريـر يسير على وتيرة واحدة دون تغير .

إنه يقع نهباً لبعض الهواجس التي تلور بخلدّه ، تختلط فيها الحقيقة بالخيال ،

"I did not want to kill you !

(١)

You to be killed ! What were you then ? Only a thing called 'life' —

Something that should have been mine, as I felt then.

Most people would not have felt that compunction

If they felt no other. But I wanted you !

If that had happened, I knew I should have carried

Death in life, death through lifetime, ideath in my womb.

I felt that you were in some way mine !

And that in any case I should have no other child."

Ibid., *The Family Reunion*. London 1939, p. 104.

والأشباح بالواقع . فهو ينفر من واقع والدته بجها للسيطرة ، وتتوق نفسه للحرية والانطلاق نحو الخلود الذى يرمز إليه إليوت بالحديقة الغناء . وهى نفس الحديقة التى أشار إليها فى « رباعياته الأربع » فى حركتها الأولى التى أطلق عليها اسم « نورتون المحترقة » ، حيث تسمو الروح لتجوب آفاق اللانهائية وتعبّر ذلك المماس الذى يلتقى فيه زمننا الأرضى مع اللازمية فى لحظة من لحظات الخلود . ويعتبر هارى هذه اللحظة بداية طيبة لحياة جديدة بعيدة عن الخداع الحسى والنفسى ، فيها تتجاوب روحه مع « الحقائق المطلقة » لهذا الكون الغريب . فلا غرو إذن إن شدّ رحاله ثانية هائماً باحثاً عن موضع مكافئ آخر بعيداً عن ويشود بتقاليدها البالية العتيقة التى لا تشبع آماله ورغباته . وتنصحّه أجانّا أن يعجل بالرحيل وإلا لفقد كل ما تصبو إليه نفسه . وهنا يسألها هارى : « ترى هل سنتقابل ثانية ؟ » فردّ عليه على الفور بأن اللقاء للغرباء وهما ليسا كذلك بعد أن تحابت وتعانقت روحهما فى تلك اللحظة النورانية .

ولم يقطع حبل هذه المناغاة الملائكية سوى دخول الأم العجوز إيمى فتبدي دهشها لرغبة ولدها هارى فى الرحيل ثانية ، وتزداد غرابتها أمام إلحاح أجانّا بتركه ويشود ، فالأم تعيش فى محيط آخر تماماً . ولهذا نجد هارى لا يحاول أن يشرح لها ما يريد وما تتوق إليه نفسه ، معتذراً لها بأن الكلمات اللغوية لا قدرة لها على الإفصاح بما يحس به فى أعماقه الداخلية . إنه ماضٍ إلى الشطر الآخر من الحياة ، إلى الشاطئ المقابل بعد أن عبر بحر الآلام بأنوائه النفسية وأعاصيره السيكلوجية ، هنالك على الجانب الآخر حيث الحياة الهادئة للتعبّد والتأمل داخل محراب التشوف والتكامل ، فهو سبيله الوحيد الذى يروى ظمأه ويشفى غلته .

إن إيمى تعجب أيضاً لأمر أجانّا فلقد جاءت إلى ويشود منذ خمسة وثلاثين عاماً حين مات زوجها كمدّاً ، والآن تحاول أن تستحوذ على ابنها هارى بكل قواها ، فما دهاها هذه العانس ؟ لقد قضت ثلاثين عاماً بين الطالبات والآن

وبعد أن أصبحت ناظرة لمدرسة ثانوية للبنات . عرفت أنها لن تتمكن من التخلص من حياة العزلة والانفراد . وعرفت أيضاً أنها قد حاولت عبثاً ألا تكره البنات . وأثناء ذلك طلبت منها ليمى أن تتردد على ويشود حتى لا تروج الشائعات للعلاقة الآثمة بينها وبين زوجها الراحل . وحاولت أن تقوم ما تراه من اعرجاج في ولدها هارى وتدخل على نفسه شيئاً من البهجة والسرور بعد أن فقد والده ، فإذا به ، كما يترأى لها ، شخصية مهلهلة محطمة ، خاضع لنزواته ، ضعيف أمام الجنس الآخر ! لقد جن جنون هذه السيدة المعجوز إذ وجدت التاريخ يعيد نفسه . وأن هارى لا يقل ضعفاً عن أبيه أمام إغراء النساء . وفي الوقت الذى تنتظر فيه عودته . وتتوسم فيه رفع شأن العائلة والرجوع إلى حياة الطمأنينة والاستقرار . فإذا بها تفاجئ بحزم أمتعته ، فهو على أهبة الرحيل !

يا لقسوة الزمن ويا لسخرية القدر !

لقد حاولت أجاتا أن توضح لأختها الكبرى حقيقة الأمر ، فلا استقرار ولا طمأنينة في ويشود حيث مكن الخطر . إن هدوء النفس وراحة الضمير هنالك على الجانب الآخر من الحياة حيث نجد حقائق الوجود وكل ما يقلق راحة الإنسان ويعكر صفوه من أمور دنيوية قد اضطبغت بصبغة جديدة . واتخذت لها مفاهيم ومعاني تغاير تلك التى تعارف عليها بنو البشر . ثم بينت لها كيف أن هارى سيسر في الطريق ذى الاتجاه الواحد فلا يمكنه العودة . فالذى يتجه بكلياته إلى الحقائق الخالدة يصعب عليه العودة إلى ضجيج العالم وتنازع الميثاق .

هكذا خطت أجاتا إلى العالم الآخر . عالم الوضوح النوراني والإشعاع الروحي ، وأخذت معها هارى الذى حزم أمتعته ليسير في نفس الطريق الذى سارت فيه . يرسم خطاها ، ويردد كلماتها التى أخذت تطن في آذانه بين الفينة والفينة كلما خلا إلى نفسه بعيداً عن سيطرة والدته . ومارى أيضاً الفتاة المعروفة بطيبة قلبها تود هى الأخرى أن تتبع نفس الطريق . فلقد نفذت كلمات

أجائنا إلى أعماق النفوس ، وحرّكت أوتار القلوب ، فداعبت مخيلة سامعيها ، وأيقظت مشاعرهم من ذلك السبات العميق الذى لازمهم طيلة حياتهم .
أما الوالدة فلقد أصبحت حطاماً أمام فرار أولئك الذين عقدت عليهم آمالها ، فخارت قواها دفعة واحدة ، وفارقت روحها ويشوود التى طالما تمسكت بها فى الوقت الذى فيه تضع بقية أفراد العائلة كعكة الميلاد بشموعها على المنضدة انتظاراً للحفل !

* * *

ولعل أهم مشهد فى هذه المسرحية هو المشهد الثانى من الجزء الثانى ، وفيه تضع أجائنا أصبعها على مواطن الضعف فى هارى ، وتلفت انتباهه إلى العوامل الخارجية التى أدت إلى شقائه ، كما تشير أيضاً إلى ضعف والده وتبرمه بحياة ويشوود وبروتينها المعهود . وهنا يدرك هارى أن اللعنة التى حلت عليه مصدرها بيثيا وورائياً ، فالمجتمع حوله ملئ بالرياء وحب الظهور . ومع أن والده قد سم هذه الحياة ، إلا أنه كان ينوى قتل زوجته بعد أن فتن بحب أجائنا وقامت بينه وبينها علاقة آثمة . فتتجسم أمام هارى ملامح الشر ويعرف أن تعاسته راجعة إلى الجو المحيط به فى ويشوود حيث نشأ . وبعد أن تعرض لوخز الضمير وألمه تهدأ نفسه أمام الكلمات البليغة المؤثرة التى تلقىها أجائنا على مسمعه ، وبهذا تتحول اللعنة تدريجياً إلى هناة بعد أن عرف من أجائنا الطريق القويم . وهكذا يختمر الماضى فى ظلال الحاضر ، ويخرج الخير من بواطن الشر ، وتتدفق السعادة من ينبوع الآلام . وهذه كلها ترجع فى أصولها وبواطنها إلى « الحقيقة » التى عرفها هارى عن ماضى العائلة وما ينتظر ويشوود من مستقبل مشؤوم . إن فى هذا الكشف النفسى والروحى انقشاع لسحب الماضى بغيومها وانفعالاتها وأسرارها ، وهذا الكشف قد عاد على هارى بالخير والفائدة . فهو يهدف إلى ائتلاف شمل العائلة على أساس هذا المفهوم الصوفى الذى أصبح بمثابة البعث الحقيقى بالحديد لكل أشلائها .

الفصل السابع عشر

حفل للكوكتيل^(١)

إن تلك الأبعاد التي رسمها إليوت لخلق شخصوه في المسرحية السالفة « عودة ائتلاف العائلة » قد لقيت نجاحاً ملحوظاً في « حفل الكوكتيل » . كما أن المستويات المادية والروحية التي وضعها في المسرحية السابقة والتي أبعدته أحياناً عن الحدث المسرحي كما اعترف هو بذلك على صفحات مجلة « الأتلانتيك الشهرية »^(٢) قد تركت عيباً فنياً في تلك المسرحية . ولهذا نجده يبذل قصارى جهده في « حفل الكوكتيل » لسد هذا النقص . وقد اعتمد في ذلك اعتماداً كبيراً على « الحبكة » التي أخذت تتعقد بتعدد المواقف . كما أننا نحس بتطورها كلما تقدمنا في سياق المسرحية . هذا إلى أنه أخذ في الإفصاح عن هذه المواقف في المواضيع المناسبة . ولم يتركنا خياراً إلا بالنسبة لشخصية واحدة أطلق عليها اسم « الزائر صاحب الشخصية المجهولة » الذي تبين لنا في الفصل الثاني أنه السير هنري هيركورت رايلي وهو طبيب نفساني يعتمد على التحليل السيكولوجي في علاج مرضاه .

وفي هذه المسرحية أيضاً نجد محاولات إليوت لمزج القديم بالحديث ، فعاد بمخيلته إلى الأساطير اليونانية والمعتقدات الأولى التي سادت الشرق والغرب حول الرحلات المطهرية عند الإغريق وقدماء المصريين ، وتركزت هذه الاتجاهات في شخصية السير هنري الذي اعتمد عليه إليوت في إرساء معالم الحبكة المسرحية . فالأحداث تدور وتتقدم وتتعدد ثم تنبسط بالنسبة لهذه الشخصية التي أصبحت بمثابة الإله في الأساطير القديمة ، فله قدرة على التنبؤ بالمستقبل

The Cocktail Party

(١)

ظهرت هذه المسرحية للمرة الأولى في احتفال أدنبرا في أغسطس سنة ١٩٤٩ .

"Atlantic Monthly"

(٢)

وعلى تقويم اعوجاج من حوله. وهو فى كل ذلك إنما يهدف إلى بعثهم ولو رمزياً من جديد ، كما أنه يشبه إلى حد كبير أوزيريس إله الخصب والخصب عند قدماء المصريين ، وقد أشار إليه إليوت فى قصيدته المشهورة « الأرض الخراب » ، فالسير هنرى كطبيب نفسانى يخلص حياة من يعرفوه إذ أنه يساعد على جمع شمل الأسر ويرجو لها نمواً وحياة مزدهرة فى جو عائلى بهيج .

أما عن هذه الشخصيات التى لها صلة بالسير هنرى فهذا ما يتضح لنا فى المشهد الأول من المسرحية إذ نجد أن لافينيا لا تميل إلى زوجها إدوارد تشمبرلين الذى يشتغل محامياً ، فهى تحب كاتباً سينمائياً ناشئاً يدعى بيتر كوياب . وهو بدوره يحب فتاة تدعى سيليا كوبلستون وهى شاعرة . وسيليا أيضاً تحب إدوارد لكنه لا يبادلها الحب . وجميع هذه الشخصيات قد جاءت إلى مسكن إدوارد فى لندن لحضور حفل الكوكيتل . لكن زوجته لافينيا قد تركت المنزل بعد الظهيرة دون أن يعلم زوجها عن وجهتها شيئاً . ومن بين المدعوين أيضاً جوليا وهى سيدة ثرثرة غير محبوبة وأليكس (أو إسكندر) وهو رجل حاد الطبع يميل إلى التنقل والترحال .

وبعد انتهاء الحفل ينصرف المدعوون ويبقى السير هنرى بعض الوقت مع إدوارد ليؤكد له أن لافينيا ستعود إليه عما قريب . وقبل انصراف بيتر يخبر إدوارد بأنه على علاقة بسيليا وأنه أحبها لميلها إلى الفنون عامة . فكثيراً ما كان يتقابل معها فى الحفلات الموسيقية . وقد يدعوها أحياناً لتناول الشاي أو العشاء معه . لكن هذه العلاقة لم تستمر طويلاً ، فلقد أحسست فى لقاءها الأخير معه أنه لم يكن فى أحلامها ، فبدأت تختلق الأعذار وتظاهر بالانشغال .

أما بيتر فقد عبر عن هذه الخبرة بأنها تجربته الأولى والأخيرة فى معرفة « حقيقية » المرأة ، ولهذا ينصحه إدوارد بترك لندن والحو الذى تحب فيه سيليا ، ويمهد له فكرة العودة إلى كاليفورنيا لإنجاز أعماله السينمائية الخاصة بكتابة السيناريو والاتصال بالخرجين هناك . كما أن إدوارد بدوره ، حينما

عادت سيليا إليه ثانية . قد أوضح لها بأنه يود أن ينهى علاقته معها وبخاصة وأن زوجته لافينيا ستعود إليه ، وهذه العلاقة قد تكون سبباً في تحطيم حياته الزوجية فينصحها بالابتعاد عنه .

وبعد تخلصه من هذا الحب : يمر إدوارد في مرحلة مواجهة الذات التي كثيراً ما حدثنا عنها إليوت . فلقد بدأت ذاتية إدوارد في التكشف ، وأخذت في التبلور ، وانبرت للصراع مع الإرادة . وعرف أن أى هروب من واقع هذا الصراع هو في الحقيقة تهرب من مشكلة وجود الإنسان ، هو الاستسلام للأوهام والخيالات في ضعف وذلة ومسكنة . وهذه الذاتية في نظر إليوت هي الحارس الصامت على كيان الشخصية في تقدمها ورفعها .

وبينما إدوارد على هذا الحال في مواجهته لذاتية يحاسبها وتحاسبه حساباً عسيراً دون أن يتمكن من السيطرة عليها ، إذ بلافينيا تعود إليه في عصر اليوم التالي لتخبره بأنها قضت معه خمس سنوات دون أن تحس للسعادة الزوجية طمعاً ، إذ تبين لها بعد زواجهما بقليل أنه إنسان عايس لا يؤمن بهجة الحياة . وما زاد الطين بلة أنها وجدته غير متزن سيكولوجياً ، ولهذا نجده في الفصل الثاني من المسرحية يسرع بالذهاب إلى السير هنرى الطبيب النفساني ويشرح له ما يعانيه من ضмор في الشخصية وأنه على وشك فقدانها تماماً . ويعلم في عبادة الطبيب أنه هو الذى رتب أمر خروج لافينيا ثم عودتها ثانية في اليوم التالي وذلك بالاتفاق مع جوليا وأليكس ، وأنه كان يهدف من وراء ذلك إلى تقوية رباط الزوجية بينهما ، إذ كان على شفا الانفصال وكادت أوصاله أن تتمزق . ونعلم نحن أيضاً من الحوار بينه وبين الطبيب النفساني أنه بعد زواجه من لافينيا قد ذابت شخصيته أمام قوة إرادتها إلى درجة مريعة عبر عنها هو بقوله « أنها قد محت كيانى تماماً » ، فلم تعد له أية قدرة على مواجهة الحياة بصعابها ومشاكلها . وهذا الموقف يذكرنا بجبروت إيمى الأم العجوز في مسرحية « عودة ائتلاف العائلة » في علاقتها مع ابنها الأكبر هارى مع وجود اختلاف واضح بين

شخصيتي إدوارد وهاري . ولعلنا نتبين من وراء ذلك اهتمام إلبوت بعلاج مشكلة حب المرأة للتملك والرغبة في السيطرة . فها هو إدوارد يقول لطيبه :

« حينما فكرت في رجيلها ، أحسست بالتحلل يدب بين جوانحي
وصار وجودي في حكم العدم . فهذا هو ما جنته عليّ !
إنني لا أطيق الحيانة معها — فهذا ما لا قدرة لي على احتماله ؛
كما أنني لا أقدر على الحياة بدونها ، فلقد سلبتني القدرة
على العيش بمفردي .

هذا هو ما جنته عليّ في مدي خمس سنوات !
فلقد حولت عالمنا إلى مكان لا أستطيع أن أحيا فيه
إلا طبقاً لما تعلمه من شروط » (١) .

وهكذا يضيق إدوارد ذرعاً بهذه الحياة ، فلا هو هاني بمفرده ولا هو على
وفاق أو وثام مع زوجته ، فهو يعاني من انقسام في الشخصية التي أصبحت
كمية مهلهلة من الاتجاهات والمنازعات المتضاربة . وهنا يلعب الطبيب النفساني
السير هنري دوراً غير عادي إذ يفاجئ إدوارد بدخول لافينيا إلى العيادة السيكولوجية
لمواجهته بناء على ترتيب سابق معها ، ثم إنه لم يكتف بذلك بل أخذ يذيع سر
علاقة إدوارد بالفتاة سيليا مما أذهل لافينيا . وبعد أن ألقي هذه القنبلة التي وقعت
على مسمع لافينيا كالصاعقة ، أدار وجهه إليها وواجهها بحقيقة حبها لبيتر
كويلب الذي هجرها لوقوعه في غرام سيليا . وهكذا كشف الطبيب النفساني

“When I thought she had left me, I began to dissolve,
To cease to exist. That was what she had done to me !
I cannot live with her — that is now intolerable;
I cannot live without her, for she has made me incapable
Of having any existence of my own.
That is what she has done to me in five years together !
She has made the world a place I cannot live in
Except on her terms.”

Ibid., *The Cocktail Party*. London 1950 — Reprinted 1953, p. 99.

أمر الاثنين بعد أن واجه كلاهما بحقيقة الأمر . ويستنتج من هذا الموقف أن كلاهما غير قادر على الحب وهو لهذا ينصحهما بالعودة إلى عش الزوجية بعد فشلهما في الخروج على تقاليده ومقتضياته .

وبعد انصراف إدوارد ولافينا تجيء سيليا إلى العيادة النفسية بناء على نصيحة جوليا ، ويعلم السير هنرى من سيليا أنها تعاني من شعور قاتل بالوحدة المريعة ، فهي تعيش بمفردها في شقة صغيرة بلندن وكانت تشاركها فيها إحدى قريباتها لكنها رحلت إلى أوروبا . كما أن بقية أفراد عائلتها تعيش في الريف وهي لا تميل إلى هذا اللون من الحياة . ومع أنها تضيق بحياة الريف إلا أنها أيضاً متبرمة بحياة المدينة لحب أهلها إلى التظاهر والخداع . فحياتهم كلها سراب ، وشعورهم نحو بعضهم البعض قائم على الزيف والافتعال ، إذ لا وجود للمودة الحقيقية النابعة من الحب الصادق والإحساس الأمين . هذا إلى أن سيليا تعاني أيضاً من الشعور بالإثم وترد ذلك إلى تربيته المحافظة الأولى . فهي تخشى هذا الشعور وتجزع منه وتنوهم أنه يطاردها ويلاحقها في أى مكان حلت به ، كما أنها لا تستطيع الفرار أو التخلص منه . ذلك أنه مختلط بمشاعر وأحاسيس أخرى كثيرة كالشعور بالفراغ في محيط حياتها . وإحساسها بالفشل في كل خطوة تخطوها إلى الأمام . وهي تود من أعماق قلبها أن تكفر عن كل ما بدا منها بعد أن أصبحت حياتها سلسلة من الحلقات المفرغة ، وأصبحت تؤمن بالخيال أكثر من إيمانها بالحقيقة . فلقد استهوتها الثعالب الإنسانية الماكرة بعيونها المتنمرة فغررت وضللت بها ، وهي تذكر علاقتها الماضية على أنها نزوات صبيانية ، وأنها لن تعود إلى مثل هذه الخبرات ثانية . فينصحها السير هنرى بالإقلاع عن كل هذه الذكريات وبالاندماج في الروتين العادى للحياة دون أن تنتظر الكثير من الآخرين حتى لا تصاب بخيبة أمل ، على أن تكون على استعداد لروح التسامح ، فتعطى بأكثر مما تأخذ ، وتبذل في سبيل الآخرين بأكثر مما تنتظر منهم . وينصحها أيضاً بعدم الانزواء بعيداً عن المجتمع بل عليها أن تلاقى

الصباح بنفس مشرقة وفي المساء تتقابل مع صديقاتها للحديث الطلى حول المدفأة .

لكن هذه الحلول لم تصادف هوى في نفسها ، فما زالت تحس إحساساً عميقاً بأن المجتمع بكيانه الراهن ملئ بأساليب الحتم والكراهية ، فهي تؤثر الفرار منه وتأمل أن تجد الراحة والطمأنينة بعد اليأس والقنوط . ولهذا فإن الطبيب النفساني يشير عليها بأن تسلك طريق الإيمان والمثل العليا ، فهو الطريق الوحيد الذى سينقلها خارج العالم بشره وخداعه ، وأهوائه وذكرياته ، ومطامعه ومغرياته . ترى هل سيكون للمصحة التى يرسل إليها مرضاه أى أثر فعال على مثل هذه الحالة ؟ إنها تردد فى قبول الفكرة أولاً لكنها قبلت أمام تأكيده لها بأنها ستخرج منها بأحسن حال مما هى عليه الآن .

وفي الفصل الثالث والأخير نعود ثانية إلى عائلة تشمبرلين لنجد لاثينيا تعد العدة لحفل كوكتيل آخر بعد مضي عامين لمجموعة أخرى من الأصدقاء . ومع أنها لم تدع المجموعة الأولى من معارفها إلا أنهم جاءوا إلى الحفل الواحد بعد الآخر ، فها هى جوليا وأليكس الذى عاد فى الصباح من رحلة فى جزيرة نائية تدعى كىكانجا والسير هنرى ثم بيتر وقد عاد من كليفورنيا . وعلى ذكر اسم هذه الجزيرة تلهف الجميع لسماع تفاصيل الرحلة التى قام بها أليكس حيث القبائل تعيش على الفطرة وحيث القرود تخرب المساكن وكل ما يصادفها دون أن يمسها أهل الجزيرة بأى أذى إذ أنهم يقدسونها . ولقد سافرت سيليا إلى هذه الجزيرة بعد أن اشتغلت ممرضة إذ أن الأمراض والأوبئة متوطنة فى هذه الجزيرة . ولكنها لم تعمر طويلاً فلقد قتلها أهل القرية التى كانت تعيش فيها بعد أن سهرت على رعايتهم وضحت كثيراً فى سبيل خدمتهم الصحية .

* * *

ولعلنا نتبين أن الطريق الذى سلكته سيليا طريق وعر ملئ بالآلام والمهالك ، وهو يشبه إلى حد كبير الطريق الذى سلكه بيكيت فى مسرحية « جريمة قتل

في الكاتدرائية» أو الطريق الذي رسمه لنفسه هارى في مسرحية «عودة اثتلاف العائلة» . وهو نفس الطريق أيضاً الذى تقدمت فيه جان دارك لتقود الجيوش الفرنسية إلى النصر في معاركها ضد الإنجليز في القرن الخامس عشر كما حدثنا عنها برنارد شو . وإذا كان الإنجليز قد أحرقوا جان دارك بعد أن قبضوا عليها ، فإن أهل جزيرة كنتانجا قد صلبوا سيليا التى قبلت التضحية بنفس راضية . فقد تمكنت سيليا من السمو إلى مرحلة الإرادة الحرة بعد أن واجهت ذاتيتها وبعد أن أخضعها وأذلها في سبيل ما تصبو إليه نفسها . إذ بعد أن تخلصت نهائياً من علاقتها بإدوارد ، ركزت كل همها في خدمة الإنسانية حتى إذا ما أصبحت ذاتيتها طوع بنائها رحلت إلى جزيرة كنتانجا لتقدم لنا عملياً ما رسمته لنفسها نظرياً في غير تردد وبدون مبالاة .

أما عن بيتر فهو ما زال في أول الطريق يترنح بين كاليفورنيا ولندن . وبعد أن فقد عطف سيليا وحباها ، لم يجد بداً من التمسك بصناعة السينما ، ففي إشباع ميوله الفنية في هذا الميدان تعويضاً له عما فقد ، وإعلاء لرغباته داخل محراب الفن . ومع أنه في بداية الطريق ويرى معالمة واضحة أمامه إلا أنه غير مستعد للتضحية بذاتيته وإنكارها حتى يرسم خطوات سيليا ، فالشوط ما زال طويلاً أمامه ، وتحقيق الأهداف العليا تتطلب منا المأ وجهداً .

أما إدوارد ولايتينيا فهما بعيدان عن معالم هذا الطريق ذلك أنهما قد خضعا لذاتيهما بعد أن استمعا لمشورة السير هنرى الطبيب النفساني ، كما أن علاقتهما لا تسمح بالتقدم أو السمو فروح التحفظ تظل هذه العلاقة التي تقوم أيضاً على تحفز كل منهما بالآخر . هذا إلى أن الصراع واضح في شخصية كل منهما وبخاصة في محاولتهما الجرى وراء الحب خارج عش الزوجية ثم ارتدادهما في يأس بعد أن فشل إدوارد في حبه لسيليا ولايتينيا في حبا لبيتر كويلب . إن عنصر الأنانية متأصل في نفسيتهما ولا يمكننا أن ننتظر ظهور أية بادرة للنمو والازدهار لعلاقة زوجية قائمة على حب الذات .

إن هذه العلاقة وغيرها من بقية العلاقات الأخرى في المسرحية تبين لنا بوضوح أن مثل هذه الصلات غير مكتملة ، إذ أنها تتركز على ضعف في شخصيات القائمين بها ، ففهمهم النفسى لم يكتمل بعد ، وجشعهم فى تفضيلهم لذاتياتهم قبل أى شىء آخر ، هو السبب الحقيقى الدفين لالتواء هذه العلاقات وانحرافها عن مجراها الطبيعى ، ذلك أنها — كما قال الطبيب النفسانى السير هنرى — لا تقوم على روح التسامح والبذل والتضحية فى سبيل الآخرين . فالخيوط التى تربط بعضهم البعض الآخر خيوط رثة بالية آيلة للتمزق ، فقد تقطعت أوصالها فى مناسبات شتى . هذا بالإضافة إلى شعورهم بالإفلاس العاطفى مما جعلهم أشبه بدمى لا حياة فيها ، ففى اللحظة التى انسحبت فيها سيليا من حياة إدوارد تحول على حد تعبيرها إلى قطعة من المومياء ، لها مظهر الآدمية ، لكنها جثة هامدة خالية من الحركة والحياة .

الفصل الثامن عشر

الكاتب المؤمن^(١)

نلمح في ثنايا هذه المسرحية توضيحية إليوت بالقيمة الشعرية ، فالكلمات بنبراتها ووقعها أقرب إلى النثر منها إلى الشعر ، كما أن الأبيات أصبحت أكثر طوعاً لبنانه بالنسبة للمسرحية السالفة وهي « حفل الكوكيتيل » . هذا إلى أن إليوت قد أولى الحبكة المسرحية اهتماماً زائداً . ومن ناحية شخص المسرحية نجد أنه قد أفلح عن فكرة العملاق الذي تلتف حوله بقية الشخصيات ونعني بذلك السير هنرى الطيب النفساني وعلاقة الشخصيات الأخرى جميعها به في مسرحية « حفل الكوكيتيل » وكيف أنهم يتحركون حول نقطة الارتكاز هذه بل إنهم يتصرفون بناء على مشورته وطبقاً لنصائحه حتى بدوا وكأنهم أقزام بالنسبة له . وقد ظهرت هذه المسرحية لأول مرة في احتفال أدنبرا الذي استمر من اليوم الخامس والعشرين من أغسطس إلى الخامس من سبتمبر سنة ١٩٥٣ . وتبدأ أحداثها في مكتب السير كلود مولهامار رجل الأعمال ومعه سكرتيره الخاص أجرسون . نفهم من الحوار بينهما أن أجرسون على وشك الإحالة إلى المعاش بعد ثلاثين عاماً قضاها في الخدمة المتواصلة . وقبل أن يتقاعد أجرسون ويسلم مهام منصبه إلى خلفه الكاتب الصغير كولبي سمكتز ، طلب منه السير كلود أن يؤدي له خدمة أخيرة إذ أن زوجته الليدى إليزابيث ستعود في المساء من سويسرا وعليه أن يستقبلها في المطار ويخبرها في الطريق إلى المنزل أن كولبي الشاب الصغير الذى يهوى الموسيقى سيخلفه في وظيفته . إن شيئاً واحداً سيحتفظ به فى طي الكتمان وهو ألا يخبر الليدى إليزابيث بأن كولبي هو الابن غير الشرعى

لزوجها السير كلود . وما يزيد المسألة تعقيداً أنها تعلم من قبل أن زوجها له ابنة غير شرعية تدعى لوكاستا أنجيل ، كما أنها هي (أى الليدى إليزابيث) لم تنجب من السير كلود أطفالاً وإتماماً لابناً غير شرعى قد اختفى ولم تعرف له مكاناً . إن لوكاستا مخطوبة وستتزوج عما قريب من كاجان الشاب المرح الذى ينتظر الجميع له مستقبلاً باهراً فى الأوساط المالية بلندن .

وبخروج السير كلود لإنجاز بعض أعماله يدخل كاجان ومعه خطيبته لوكاستا التى تلتقى بكولبى للمرة الأولى فتخبره أنها كانت تعمل بإحدى المؤسسات لكنها فصلت لإهمالها ، ولما شعرت بالحاجة والعوز جاءت تطلب شيئاً من المال لتسد رمقها وليساعدها على مواجهة أعباء الحياة . ولما طلبت من أجرسون الذى شاهد هذه المناقشة بينها وبين كولبى أن يساعدها فى الأمر ، أخبرها بأنه قد أحيل إلى المعاش ، وأن كولبى لا يمكنه التصرف إلا بإذن السير كلود الذى يصر على أن يتصرف فى مثل هذه المشكلات بنفسه . ولهذا فإنه ينصحها بانتظاره . وبعد خروجها مع خطيبها يعلم كولبى من أجرسون أنها فتاة مسهترة وأنها عبء ثقيل على كاهل السير كلود ، لكن أجرسون يخفى عليه حقيقة الأمر بأنها ابنة السير كلود غير الشرعية .

وفجأة تدخل الليدى إليزابيث فى اللحظة التى فيها بهم أجرسون بالذهاب لاستقبالها فى المطار ، ويعلم أجرسون والسير كلود أنها غيرت خططها وجاءت بالقطار إلى محطة فيكتوريا بلندن ، ذلك أن صديقها ميلدرد ديفيريل التى كانت معها فى أوربا وجاءت معها إلى لندن لا تهوى ركوب الطائرات ، فهمى كثيراً ما تصاب بدوار فى رأسها عند ركوب الطائرة . ويتظاهر أجرسون بأنه ترك الخدمة لاعتلال صحته ، وهنا تحملق الليدى إليزابيث فى وجه كولبى الذى سيخلفه ، وتتفرس فيه المرة بعد الأخرى ، ثم تنتقل فى حديثها من موضوع إلى آخر دون أن يكون هناك أى ترابط بينها فهمى مصابة بفقدان الذاكرة ، وقد سافرت إلى سويسرا للعلاج من هذا المرض النفسانى . فهمى تارة تتحدث عن

تناسخ الأرواح وعن النبائين تم البصيرة والإلهام والأمور الخارقة للعادة .
 وبخروجها ثم خروج أجرسون يخلو المكان لكولبي والسير كلود الذى يقول
 لكتابه إنه فى صباه كان يهوى صناعة الخزف ، وإنه كان يتخذ من الفن ذريعة
 للتخلص من عالم الواقع المرير . فالفن فى نظره هو المنفذ الوحيد الذى نطل منه
 على عالم المثل ، لكن والده قد غير مجرى حياته فاتجه إلى الأعمال المالية .
 وبالنسبة لكولبي أيضاً فقد كان يهوى الموسيقى ، وكان بوده إشباع هذه الرغبة
 لكن الظروف لم تكن مواتية . وهنا نلمح التقاءهما فى رغبة كل منهما بالحاجة
 لإشباع هذه الميول الفنية ، ففى إشباعها كما يقول السير كلود « تطلع إلى عالم
 الرؤيا حيث الحقيقة الكلية كامنة .. » وهو بالإضافة إلى ذلك يحتفظ ببعض
 القطع الخزفية الفنية فى حجرة خاصة بمنزله حتى إذا ما خلا لنفسه وتأمل فى روعتها
 وجماها ازداد إيماناً بوجود الخالق وبقدرته على إبداع هذا الكون العجيب . ويخرج
 من هذه النشوة الروحية شعور فياض بالاتحاد مع عالم « الحقيقة » وبقبول عالم
 المراثيات على علاقته بل واحتمال ما فيه من منغصات بصبر وأناة . إن فى التملل
 هروب من الواقع ، أما القدرة على الإعلاء فهى التسامى فوق الواقع . والعالم الذى
 هربت إليه الليدى إليزابيث أو بالأحرى ذلك العالم الذى فرض نفسه عليها
 فرضاً . هو عالم الخيالات وهو لا يمت للواقع بأذى صلة ، فلا غرو إن ذهبت
 إليزابيث ضحية لتلك الهواجس التى تختلقها .

أما فى الفصل الثانى فإننا ننتقل إلى مسكن كولبي ونعلم من الحوار بينه وبين
 لوكاستا أنها معجبة بشخصيته وأخلاقه وتلييته لنداء الواقع حينما ترك هوايته الموسيقية
 المفضلة والتحق بوظيفته الجديدة ليعمل كاتباً للسير كلود . إنها تحس براحتة
 النفسية وتصارحه بأنها تحسده عليها ، وتشعر أيضاً بأنه مسيطر تماماً على عالمه
 الداخلى الذى تطلق عليه بامم « البستان الخفى » الذى يهرع إليه كلما تعقدت
 الأمور واشتدت الأزمان . أما هى فلقد أصبحت حياتها كالريشة فى مهب
 الرياح تتقاذفها الأمواج يمنة ويسرة ، فهى تحس بوجودها وبكيانها بصعوبة

بالغة . وتبين في آخر الأمر أن السبب في ذلك مرده إلى ما ينقصها من معرفة وإحساس بقيمة الفنون . فطلب من كولبي في إلحاح أن يدعوها إلى الحفلات الموسيقية بل ويلقنها شيئاً عن أصول الموسيقى وتطورها .

ترى هل هذا هو الفهم الصحيح لما تصبو إليه أنفسنا لمعرفة « الحقيقة » ؟ لقد طمأن كولبي لوكاستا على مسلكها في هذا الاتجاه ، واستراح فؤادها حينما عرفت منه أنها أحسن حالاً من غيرها في فهم تلك المشاكل . وأمام هذا الإقناع شعرت برغبة ملحة في داخلها أن تفصح له عن أسرارها إذ أنها ركزت فيه كل ثقتها ، فتخبره بأنها ابنة السير كلود غير الشرعية ، وكيف أنها تكره والدتها بل وتمقتها لسوء خلقها ، فلقد كانت تشرب الخمر وتلعب الميسر بالنقود التي كان يرسلها لها السير كلود شهرياً . فاستدانت والدتها واضطرت لتغيير مسكنها عدة مرات ، وأخيراً توفيت في نوبة من نوبات الإفراط في شرب الخمر ، ولم تتجاوز لوكاستا إذ ذاك سوى الثامنة من عمرها ، فتعهدا أبوها بالتربية . ولما كبرت شعرت بنظرات الحجل تلاحقها في كل مكان وحتى أبوها كان لا يتصور رؤيتها أمامه . لقد نبذها المجتمع ونفر منها ، وعاشت تلك السنوات الماضية في حسرة وألم إلى أن تعرف بها كاجان فأزال عنها تلك الغمة الثقيلة التي وطأت على قلبها وكادت أن تكتم أنفاسها . ومع أنها شعرت بشيء من الراحة النفسية بعد خطوبتها إلا أن الإحساس بالماضي قد عاودها مرة أخرى ، وكلما صممت على الفرار منه ازداد ملاحقته إياها وسيطرته عليها في قوة وعنفوان . وأمام بأسها رأت أن تفصح لكولبي بكل شيء عن ماضيها .

وبدخول كاجان يعلم منه كولبي أنه كان طفلاً لقيطاً لا يعرف أبويه ، ولهذا فإنه يبذل جهد طاقته في سبيل أن يشعر المجتمع بوجوده وبكيانه . وهو الآن يشق طريقه بنجاح في مجال الأعمال التجارية والمالية بلندن . وبعد خروج كاجان وخطيبته تدخل ليدى إليزابيث وترى صورة معلقة على الحائط ذات إطار فضي ، فيخبرها كولبي أنها صورة خالته التي قامت بتربيته ، ذلك أنه

لا يعرف أبويه ، فلقد كان هو الآخر طفلاً لقيطاً أيضاً ومات والدته عقب ميلاده مباشرة . وكانت خالته وتدعى مسز جازارد تسكن في بلدة تيدينجتون بالقرب من لندن ، وهي تعيش بمفردها بعد أن توفي زوجها ، فأخذت ترعاه إلى أن شب عن الطوق . وكان السير كلود يرسل لها شهرياً نفقات المعيشة والمصروفات المدرسية اللازمة لكولبي .

إن الليدى إليزابيث تظن أيضاً أن كولبي هو ابنها غير الشرعى من صديقها توفى الذى افترسه خرتيت في تنجانيقا ، وكانت قد عهدت بطفلها في ذلك الوقت لسيدة تدعى مسز جازارد في تيدينجتون أيضاً . كما أن كولبي البالغ من العمر خمسة وعشرين عاماً يقرب من سن ابنها المفقود ، ولهذا فلأنها ترجح أن يكون كولبي هو ولدها . وعلى ذلك يستدعى السير كلود مسز جازارد وأجروسون أيضاً لإثبات بنة كولبي .

ويبدأ الفصل الثالث في منزل السير كلود وتدخل لوكاستا لتعلن زواجها من كاجان ، وهنا يرجو أجروسون للعروسين حياة سعيدة ، ثم يعلم كولبي من لوكاستا أنها أخت له وهي تنظر إليه على أنه شخصية تختلف كل الاختلاف عن بقية الأفراد الذين لاقتهم في حياتها . وبمجيء مسز جازارد يعلم الجميع حقيقة الأمر وأن الطفل الذى كانت تقوم بتربيته لم يكن كولبي ، ذلك أنها أرسلته منذ حدثته إلى جيرانها وهم عائلة كاجان حينما انقطع المبلغ الشهري الذى كان يصلها لتربية الطفل ، وهي لا تعرف اسم والديه . أما سبب انقطاع هذا المبلغ فهو قتل توفى في تنجانيقا . وهو بالطبع الابن غير الشرعى لليدى إليزابيث وهو أيضاً خطيب لوكاستا .

أما بالنسبة لكولبي فلقد أذاعت مسز جازارد سرّاً جديداً عنه وهو أنه الابن الشرعى لها من زوجها هيربرت جازارد ولا يمت بصلة للسير كلود . ولإيضاح الأمر أخبرت السير كلود بأنها كانت حاملاً في الوقت الذى كان يتردد فيه على أختها التى توفيت بعد قليل والحنين في أحشائها . وكان السير

كلود فى ذلك الوقت فى كندا فلما عاد أخبرته بأن المولود طفله هو ، ذلك أن زوجها هيربرت توفى ولم يترك لها شيئاً فاخترعت هذه القصة لكى ما ينفق كلود على المولود .

وبعد سماع كولبى هذه الأخبار التى جاءت بها مسز جارارد تنحى عن وظيفته فى مكتب السير كلود ككاتبه المؤتمن ، إذ أن هذه الوظيفة لا تتناسب مع مواهبه الموسيقية . وفى الحال أخبره أجرسون بوظيفة خالية لعازف الأرغن فى كنيسة جوشوا بارك، فهو يسكن فى هذه المنطقة وينصح به بالتقدم لهذه الوظيفة بدلا من أن يعمل كاتباً ، ويحس كلود بالأسى لرحيل كولبى عنه بعد أن عقد عليه آمالا عريضة .

وأخيراً شعر كولبى للمرة الأولى فى حياته بدماء الحرية تدب فى عروقه بعد أن تخلص من السير كلود ومكتبه وزوجته بانفعالاتها وهواجسها . وخرج من منزل كلود حرّاً طليقاً يسعى لكسب رزقه فى غير تكلف مستجيباً لما تنليه عليه ميوله ورغباته . وقد وعده أجرسون فى شجاعة وكرم أن يحلّ له حجرة فى منزله ليقم معه هو وزوجته إلى أن تستقر أموره .

* * *

هذه المسرحية أو بالأحرى هذه الملهاة تختلف اختلافاً بيناً عن المسرحيات السالفة التى كتبها إليوت ، ذلك أن عنصر الشر غير متأصل فى « حبكة » هذه الملهاة ، كما أن مبدأ تكفير الإنسان عن ذنوبه الماضية لا يكون ركناً أساسياً فيها . وهى خالية أيضاً من الشعور بالإثم ومن الرغبة فى التمسى والإقلاع عن حب الذات — وهذه العناصر كلها تزخر بها المسرحيات السابقة . أما هذه الملهاة فلأنها تتعرض لمشكلة السعادة الفردية وتحقيقها قد يكون تارة على حساب سعادة الآخرين كما هو الحال بالنسبة للسير كلود وكولبى ، أو قد يكون باختيار الطريق المهنى المناسب تارة أخرى كما ترك كولبى وظيفته الأولى ليصبح عازفاً . وهى تعرض لنا أيضاً فكرة التعارض بين الواقعية والمثالية وتبين لنا الصعوبات

الجملة التي تواجهنا في محاولة التوفيق بينهما ، ويتضح لنا ذلك في محاولة السير كلود وهو رجل الأعمال التوفيق بين مهامه المالية وميوله الفنية .

وهذه الملهاة تتعرض أيضاً لمشكلة اللقطاء من الوجهة الاجتماعية . وقد اشتق إليوت هذا الاتجاه من مسرحية أيون ليوريديس . وأيون هو الابن غير الشرعي لإله الشمس والتطهير أبوللون من السيدة كريوسا التي تنتمي إلى عائلة نبيلة الأصل وهي زوجة إكسوثوس . وبعد مولد الطفل حملته هرميس رسول الآلهة وجاء به إلى أجد المعابد حيث تولته العرافة المشرفة على المعبد ، وظنت والدته أن الوحوش الضارية قد افترسته . وقد رأى أبوللون أن يهب الطفل لكريوسا وإكسوثوس لأنهما لم ينجبا أطفالاً ، فأمر العرافة أن تعطى الطفل لوالدته التي عرفت في الحال لأنه كان مقمطاً في اللثائف التي وضعته فيها . ولم يعلم إكسوثوس أن أيون هو الابن غير الشرعي لزوجته من أبوللون . ولما شب أيون عن الطوق تخبره والدته بأن أبوه هو الإله أبوللون . وهنا تنزل أثينا ربة الحكمة عند الإغريق من علياء سمائها لتؤكد صحة الأنباء التي جاءت بها كريوسا .

وجه الشبه بين الأسطورة الإغريقية وملهاة إليوت واضح كل الوضوح ، فكل من كولبي وكاجان يمثل أيون ، والسير كلود هو إكسوثوس ، والليدي إليزابيث هي كريوسا ، ومسز جازارد هي العرافة التي سلمت أيون إلى كريوسا بناء على رغبة الإله أبوللون مما يذكرنا في ملهاة إليوت بكاجان الذي سلمته مسز جازارد لعائلة كاجان بعد أن قتل والده توفى في تنجانيقا .

لكن مسز جازارد تختلف عن العرافة في أنها خدعت السير كلود وسلبت منه أموالاً طائلة لمدة ربع قرن تقريباً على زعم أنها تقوم بتربية ابنه غير الشرعي ، ولولا أنه استدعاها لمعرفة حقيقة الأمر بناء على طلب كولبي وليدي إليزابيث لما أوضحت الستار عن هذا الخداع . لقد تبين في آخر الأمر أن كولبي هو ابنها الشرعي .

الفصل التاسع عشر

خلاصة الفن المسرحى عند اليونان

للدراما الكلاسيكية عند الإغريق طابعها الخاص الذى يصبغها بصبغة معينة إذ تتحكم فيها القدرية ، ومردّها إلى صراع أبطالها ضد محتومات القدر كما فى مسرحية « أوديب ملكاً » لسوفوكليس . أما الدراما الشكسبيرية فقد خفت فيها حدة القدرية إذ أن أبطال مسرحيات شكسبير لهم من الجاه والسلطان ما يمكنهم من تشكيل مستقبلهم ولكن داخل نطاق معين وحدود خاصة . أما الدراما فى عصرنا الحاضر ففيها إنماء لفكرة الإرادة الحرة ، وتخلص من فكرة الحتمية التى لازمت المسرح قروناً عديدة . وهى تبرز لنا إلى حد بعيد صراع الأبطال ضد ذاتياتهم الخبيثة كما تزدهر حرياتهم الإرادية ، وفى هذا يلقي اليونان المسئوليات والتبعيات الخلقية على شخصيات مسرحياته ، فى دحض بيكيت لعوامل الشر والإغواء فى مسرحية « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ، على سبيل المثال ، انتصار لقوى الخير وإعلاء لفكرة الاستشهاد من أجل المبادئ والمثل السامية .

وفى « عودة ائتلاف العائلة » نجد محاولات هارى المتكررة لإفساح المجال أمام إرادته لتنمو فى حرية تامة وذلك فى تخلصه من زوجته أثناء عودتهما على الباخرة من أمريكا إلى إنجلترا ، وفى تنقله وترحاله بعيداً عن سيطرة والدته وحبا العميق لتقاليد ويشود . وبما ساعد على هذا النمو ما قدمته أبحاثاً من غذاء روحى إذ وجدت أن التربة النفسية خصبة لتنمو الإرادة وتترعرع فى مأمن من الحواجز الاجتماعية التى تعوقها وتعطل تقدمها .

وفى مسرحية « حفل الكوكيتيل » تصل سيلييا إلى هذه المرحلة من الإرادة الحرة بعد أن تركت إنجلترا ورحلت إلى جزيرة كنكانجا لخدمة أهل هذه الجزيرة

من الناحية الصحية ، ذلك أنهم يعيشون على الفطرة . وتتلور هذه الناحية في إقدامها على الموت بنفس راضية . وفي ذلك تعبير حى ناطق عن تكشف العناصر الخيرة في الشخصية الإنسانية فهذا بمثابة البعث الجديد لها .

وفي مسرحية « الكاتب المؤتمن » يتخذ هذا البعث صورة فنية فالسير كلود يهوى الأوائى الحزفية ويرى في جماها رفعة نفسية وتسامياً بعيداً عن المجرى المادى للحياة اليومية . كما يتمثل أيضاً في ترك كولبى وظيفته ككاتب ثم اشتغاله بالموسيقى ، فى اقترابه من هذا الفن الرفيع لإرادته وإشباع لميله .

ولكن هذه المآرب السامية وتلك النوايا المعقودة لم تتحقق إلا على حساب ما نحس به من إنفصام فى عرى « التكنيك » المسرحى ، إذ أننا نلاحظ قطعاً فى أوصال الحبكة المسرحية ، فالمواقف العادية التى تربطنا بالمجتمع الحاضر تعيش فى منأى عن الأحداث الخارقة للعادة التى تتصل تارة بعالم الرمزية وتارة بدنيا الخلود . وفى هذا التزق بين أوصال الوحدة الكلية الواحدة عيب فى دفين مع أن إليوت قد كرس كل مجهوداته لمزج دراما الواقع بالمأساة الإغريقية وبالمسرحيات الأخلاقية ومسرحيات الأعاجيب التى ازدهرت فى العصور الوسيطة . وبما ساعد على هذا الانفصام عدم ارتكاز الرمزية الدينية أو الروحية على أسس اجتماعية ، مما زاد فى صعوبة الإلمام بها فى المواقف المسرحية المختلفة . كما أن إليوت لم يفسح لها المجال لتنمو نمواً طبيعياً داخل المضامين الوجدانية والاجتماعية التى تحيا فى كنفها وتعيش فى وسطها .

وترتب على ذلك انفصال الشكل عن المضمون ، ووجود عزلة واضحة بين النسق أو العبارة وما تحمله من معانى وإشارات رمزية . والنتيجة الحتمية لكل ما تقدم أن اقتربت المعانى من التجريد مما ساعد على غموضها وإبهامها . ولعل ذلك مرده إلى عدم قدرته فى معظم مسرحياته على الجمع بين الوجدان والمواقف الدرامية فى محيط واحد وفى تعادلية تم عن اختلاط وامتزاج بين الطرفين كما نادى فى نظريته عن « المعادل الموضوعى » . إن الوجدان الذى يحس به هارى فى

مسرحية « عودة ائتلاف العائلة » يفوق بكثير تلك المواقف المتناثرة في ثنايا المسرحية والتي لم يتمكن إليوت من الإفصاح عنها ، وهذا هو بالضبط ما وجهه إليوت من نقد لمسرحية « هاملت » ، فهذا السهم الذى مزق به مسرحية شكسبير قد ارتد إليه .

هذا إلى أن إليوت أراد أن يقحم بعض القيم على مسرحياته سواء كانت قيمياً إنسانية أم سماوية . وهذه القيم في حد ذاتها لا غبار عليها ولا غضاضة فيها ، لكنها لم تتفاعل مع المواقف والأحداث الدرامية ، فهي لم تكون جزءاً من كيائها ، ولم تتداخل مع عناصرها لتمتزج بها ثم تتحد معها ، فتزداد قيمتها ، ويتضح مضمونها ، فتبرز معانيها ، ويتألق مغزاها .

لقد أراد إليوت أن يستعوض عن اضمحلال النزعات الروحية في عصرنا الحاضر بالسعى وراء هذه القيم ، وبتشديد مضامينها على صرح تتركز على أعمدة الرمزية ؛ لكن البناء في آخر الأمر قد تصدع إذ يعوزه تماسك الإنتاج الفنى الأصيل . ولعل ذلك مرده في نهاية الشوط إلى وجود مستويات عدة داخل ثنايا المسرحية الواحدة . فها هي « الحقيقة » الخالدة التى تحس بها أجيالاً في قرارة نفسها في مسرحية « عودة ائتلاف العائلة » . وهناك الأقرباء وأهل ويشود الذين يؤمنون بمنطق الواقع ولا يقبلون سواه . ويدخل في زميرهم بطبيعة الحال إلى الأم العجوز التى لا تحيد عن حبها للتملك والسيطرة قيد أنملة . ونظراً لتزاحم هذه المستويات كان من الصعب على الكاتب أن يصبها في قالب واحد وينسجها على منوال محكم الأوصال .

والسبب في ذلك هو أن فكرة ابتذال الحياة العادية قد سيطرت على عقلية إليوت وتملكت له وفؤاده . ولعلنا نحس إحساساً قوياً برغبته من ناحية أخرى في أن يعلى من شأن الحياة الروحية ، لكنه لم يوفق في إرساء معالمها الدرامية ، فالمواقف والأحداث المسرحية التى تتصل بهذا اللون من الحياة يجب تجسييمها وصياغتها في قالب ملموس يكسبها نضرة وحيوية تساعد على إبرازها مسرحياً ،

وهذا مما قصر عنه إليوت . فلقد اكتفى برفع راية « الحقيقة » ، لكنها بدت باهتة لا تحمل لنا ما تستحقه من مغزى درامى يستند إلى عالم الواقع . فهذه « الحقيقة » تحيا في عقولنا وغيلاتنا لكنها لا تتركز على الأحداث المسرحية التى تغذيها وتبعث في جوانبها مقومات الفن المسرحى .

* * *

أما من ناحية الأصالة اللغوية فلقد بذل إليوت عدة محاولات في هذا المضمار للتوفيق بين موسيقى الشعر ولغة الحياة العادية . ويرجع ذلك إلى محاولاته الأولى في كتاباته للمسرح كما في « سوينى أجونستيس (١٩٢٦ - ٢٧) »^(١) ، التى كتبها على غرار الملهاة الإغريقية عند أرستوفانيس . وهى مشجاة (ميلودراما) ينهمك فيها إليوت على مقومات الحياة الحاضرة وما يحس به أهلها من فراغ وملل وبؤس . وكذلك أيضاً في مسرحية « الصخرة »^(٢) التى كتبها سنة ١٩٣٤ لجمع الأموال لبناء بعض الكنائس في لندن . ومع أنه وفق في محاولاته اللغوية في مسرحياته الأخيرة إلا أن النصر الكامل لم يكن حليفه . فلقد أدرك في نهاية تجاربه المسرحية أن هذا التوفيق اللغوى أمر صعب المنال ، وأن الخيوط الشعرية التى نسجها على منواله المسرحى في حاجة ملحّة إلى تعديل وتغيير . ولا يتم هذا إلا إذا كان على أهبة الاستعداد للتخلى أكثر من ذلك عن بعض مستلزمات الشعر من نبرات وإيقاع ونسق وعبارة . ولعلنا نحس في هذا المضمار بالفارق الكبير بل والبون الشاسع بين « الرباعيات الأربع » والمسرحيات ، فالرباعيات غنية بترائها اللغوى والفلسفى ، أما المسرحيات فالشعر فيها قد تشكل طوعاً للمقتضيات المسرحية من حوار واختلاف في الشخصيات إلى صراع وذروة وجبلة وخاتمة . ومع أن إليوت قد لاحظ هذه المستلزمات كلها إلا أننا نحس أن مشعل الشعر قد ظل وضاء إلى النهاية ، كما خفقت رايته على حساب المواقف

المسرحية التي تعوزها الحركة والبساطة في التعبير بدلاً من تحميل الألفاظ بمضمون رمزي يصعب على جماعة المتفرجين الإلمام به لأول وهلة . ويحق لنا هنا أن نردد ما قاله إليوت نفسه في نقده عن الشعر المسرحي في « فاوست » بلحيته وهو أن هذا الشاعر الألماني لم يضح بالفكرة الفلسفية في سبيل دعم هذه الدراما ، بل اتخذ الدراما أداة لإبراز فلسفته ، وهذا ما لا يتفق مع الخلق الفني الأصيل . وإليوت أيضاً تعوزه هذه التضحية في مسرحياته .

نصوص مختارة

من

مؤلفات إليوت

(النقد)

« إننى لا أنكر أننا قد نجزم بأن الفن قد يخدم أغراضاً بعيدة عنه ، لكننا لا نتطلب من الفن دراية بهذه المرامي . وهو يؤدي وظيفته على أحسن وجه طبقاً لنظريات القيم المختلفة على أساس علم ميالاته بهذه النظريات . ومن الناحية الأخرى يجب أن يكون للنقد هدفاً وهو بالاختصار ما يبدو لنا في تفسيره للأعمال الفنية وتقويمه للذوق الفني . وعلى ذلك فالمعالم الخاصة بمهمة الناقد واضحة أمامه كل الوضوح ، ومن السهولة النسبية أن نتبين ما إذا كان قد قام بهذه المهمة بطريقة مرضية ، أو على وجه العموم ، علينا أن نتبين أى أنواع النقد صالحة وأياها طالحة .

(« وظيفة النقد » - المقالات المختارة - ص ٢٤ - ٢٥)

„I do not deny that art may be affirmed to serve ends beyond itself; but art is not required to be aware of these ends, and indeed performs its function, whatever that may be, according to various theories of value, much better by indifference to them. Criticism, on the other hand, must always profess an end in view, which, roughly speaking, appears to be the elucidation of works of art and the correction of taste. The critic's task, therefore, appears to be quite clearly cut out for him; and it ought to be comparatively easy to decide whether he performs it satisfactorily, and in general, what kinds of criticism are useful and what are otiose.”

T.S. Eliot, "The Function of Criticism," *Selected Essays*. London 1932 — Reprinted 1948, pp. 24-25.

« لقد قام النقد في خلال الثلاثة عام الماضية بتعديل فروضه وأهدافه ، وستابع هذا الاتجاه مستقبلاً . فهناك أشكال عديدة قد احتضنها النقد . وهناك جزء كبير من النقد عديم القيمة والفائدة ، إذ أن الكثيرين من الكتاب يعوزهم المعرفة عن الماضي والإحساس بمشاكل الحاضر . ولقد تأثر النقد قديماً بالدراسات الكلاسيكية وبنقاد إيطاليا ، فظهرت عدة فروض عن طبيعة الأدب ووظيفته . وكان الشعر حينذاك فناً منمقاً أو فناً له مطالبه المسرفة أحياناً . لكنه كان فن له مبادئه التي ثبتت أقدامها أمام المدينيات والمجتمعات المختلفة . وكثيراً ما تأثر هذا الفن بظهور فئة اجتماعية جديدة ، فارتبط ارتباطاً غير وثيق (في أبهى حالاته) بالكنيسة حيث وجدت الفئة التي تعي ما تقتنصه من النفاس اللاتينية واليونانية . وفي إنجلترا في القرن السادس عشر لاقت القوة النقدية الناتجة عن التناقض بين اللاتينية واللغة المحلية المقاومة الصحيحة . ونعني بذلك أن القوى الجديدة التي ظهرت في عصر سبنسر وشكسبير قد حركت العقيلة المحلية ولم تطف عليها . »
(« أهمية الشعر والنقد » ص ٢٣ - ٢٤)

During three hundred years criticism has come to modify its assumptions and its purpose, and it will surely continue to do so. There are several forms which criticism may take; there is always a large proportion of criticism which is retrograde or irrelevant; there are always many writers who are qualified neither by knowledge of the past nor by awareness of the sensibility and the problems of the present. Our earliest criticism, under the influence of classical studies and of Italian critics, made very large assumptions about the nature and function of literature. Poetry was a decorative art, an art for which sometimes extravagant claims were made, but an art in which the same principles seemed to hold good for every civilisation and for every society; it was an art deeply affected by the rise of a new social class, only loosely (at best) associated with the Church, a class self-conscious in its possession of the mysteries of Latin and Greek. In England the critical force due to the new contrast between Latin and vernacular met, in the sixteenth century, with just the right degree of resistance. That is to say, for the age which is represented for us by Spenser and Shakespeare, the new forces stimulated the native genius and did not overwhelm it."

Ibid., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London 1933 — Reprinted 1950, pp. 23-24.

« إن الناقد الفني الخالص ، أى الناقد الذى يكتب ليفسر لونا من الجلدة أو يعطى درساً لحترفى الفن ، إنما نطلق عليه اسم ناقد بالمعنى الضيق . فقد يجمل المدركات الحسية والبواعث المؤدية لها ، لكن مرماه محدود كما أن مرانه العقلى لا يتخلو من الأغراض والنوايا . ويسهل علينا أمام ضيق أهدافه أن نكتشف المحاسن والضعف لإنتاجه هذا ؛ ومثل هؤلاء الكتاب قلائل ، ولنتقدم أهميته فى حدود إمكانياتهم . ويكفيها فى هذا الصدد أن نذكر اسم كامبيرن . أما درايدن فقد فاقه فى عدم مبالاته وخلوه من الأغراض (الذاتية) ، فبين لنا حريته العقلية . ومع ذلك فإن درايدن أو أى ناقد أدبى فى القرن السابع عشر — لم يكن حر الفكر إذ ما قورن برشفوكو على سبيل المثال . فهناك الاتجاه الدائم نحو التشريع أكثر من القيام بالأبحاث ومراجعة القوانين المقبولة أو قلبها رأساً على عقب ، لكننا فى آخر الأمر نعيد بناء المادة نفسها . إن العقلية الحرة هى التى تكرر كل مجهوداتها نحو البحث والاستقصاء . »

(« الغاية المقصودة : مقالات فى الشعر والنقد — ص ١١ - ١٢ »)

“The purely ‘technical’ critic — the critic, that is, who writes to expound some novelty or impart some lesson to practitioners of an art — can be called a critic only in a narrow sense. He may be analysing perceptions and the means for arousing perceptions, but his aim is limited and is not the disinterested exercise of intelligence. The narrowness of the aim makes easier the detection of the merit or feebleness of the work; even of these writers there are very few — so that their ‘criticism’ is of great importance within its limits. So much suffices for Campion. Dryden is far more disinterested; he displays much free intelligence; and even Dryden — or any literary critic of the seventeenth century — is not quite a free mind, compared for instance, with such a mind as Rochefoucauld’s. There is always a tendency to legislate rather than to inquire, to revise accepted laws, even to overturn, but to reconstruct out of the same material. And the free intelligence is that which is wholly devoted to inquiry.”

Ibid., *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism*. London 1920 — Reprinted 1957, pp. 11-12.

« لو وجدت كلمة يمكننا أن نركز عليها كي ما توحى لنا بأكبر فسط مما أعنيه
 بلفظة " كلاسيكي " ، إنما هي كلمة " النضج " ولا وجود للكلاسيكية
 إلا حينما تنضج المدنية وحينما تنضج اللغة وكذلك الأدب ، وهي أيضاً ناتجة
 عن العقلية الناضجة . إن ما يكسبها صفة الكونية هي أهمية هذه المدنية وتلك
 اللغة وأيضاً العقلية الشاملة للشاعر بمفرده ولعله من المتعذر أن نوضح معنى
 النضج أو على الأقل نجعله مقبولا لغير الناضجين وقد ينتمى الكاتب
 كفرد صاحب عقلية فذة ناضجة إلى فترة أقل منه نضجاً ، وهنا يكون إنتاجه
 أقل نضج تبعاً لذلك . وما النضج الأدبي إلا انعكاس لنضج المجتمع الذي
 تمخض عنه ذلك الإنتاج : والمؤلف بمفرده — كما هو ظاهر في حالتي شكسبير
 وفيرجيل — في استطاعته أن يطور اللغة تطوراً ملحوظاً ، لكنه لن يتمكن من
 الوصول بهذه اللغة إلى مرتبة النضج ما لم يمهّد أسلافه السبيل للمساتة الأخيرة .
 وعلى ذلك فللأدب تاريخ رابض خلفه . ولسنا نغنى بالتاريخ ذلك السجل

..If there is one word on which we can fix, which will suggest the maximum of what I mean by the term a 'classic', it is the word 'maturity' A classic can only occur when a civilization is mature; when a language and a literature are mature; and it must be the work of a mature mind. It is the importance of that civilization and of that language, as well as the comprehensiveness of the mind of the individual poet, which gives it universality To make the meaning of maturity really apprehensible — indeed, even to make it acceptable — to the immature, is perhaps impossible A writer who individually has a more mature mind may belong to a less mature period than another, so that in that respect his work will be less mature. The maturity of a literature is the reflection of that of the society in which it is produced: an individual author — notably Shakespeare and Virgil — can do much to develop his language : but he cannot bring that language to maturity unless the work of his predecessors has prepared it for his final touch. A mature literature, therefore, has a history behind it :

المدون فحسب ، ولا تكلمس المخطوطات والكتابات من هذا الطراز أو ذاك فقط ، بل هو التقدم اللغوي وإن كان لا شعورياً إلا أنه منتظم يعمل على تحقيق إمكانياته وطاقاته داخل حدوده » .

(« ما هو الكلاسيكي ؟ » ص ٥٤ - ٥٥)

a history, that is not merely a chronicle, an accumulation of manuscripts and writings of this kind and that, but an ordered though unconscious progress of a language to realize its own potentialities within its own limitations."

Ibid., *What is a Classic ?* The Presidential Address to the Virgil Society in 1944, published in *On Poetry and Poets*. New York 1957, pp. 54-55.

« إننى أعنى بالثقافة أولاً ما يعنيه علماء الجنس البشرى : وهى طريقة الحياة لأناس يعيشون معاً فى مكان واحد . وتتضح لنا ثقافتهم فى فنونهم وفى نظامهم الاجتماعى ، وفى عاداتهم وتقاليدهم وديانتهم . إلا أن هذه العناصر مجتمعة لا تكون الثقافة ، مع أننا غالباً ما نتحدث عنها كذلك بقصد السهولة . هذه هى المكونات التى تكون فى بساطة تلك الأجزاء التى يمكننا بواسطتها " تشرح " الثقافة ، كما نشرح جسم الإنسان . وكما أن الإنسان لا يوجد بمجرد اجتماع الأجزاء المختلفة المكونة لجسمه البشرى ، فالحال كذلك بالنسبة للثقافة فهى ليست مجرد اجتماع الفنون والتقاليد والمعتقدات الدينية . فهذه المكونات تتفاعل بعضها مع البعض الآخر ، ولقهم إحداها على الوجه الكامل عليك أن تلم بها جميعاً . وهناك بطبيعة الحال ثقافات عليا وأخرى أقل منها ، وتتميز الفئة الأولى بوجه عام بطابعها الوطنى . ويترتب على ذلك قولنا بأن هناك درجات ثقافية تفوق غيرها فى المجتمع الواحد . وأخيراً يمكنك القول أيضاً بأن هناك أفراداً على جانب خاص من الثقافة . وعلى العموم فثقافة الفنان أو الفيلسوف تتميز

"By 'culture', then, I mean first of all what the anthropologists mean : the way of life of a particular people living together in one place. That culture is made visible in their arts, in their social system, in their habits and customs, in their religion. But these things added together do not constitute the culture, though we often speak for convenience as if they did. These things are simply the parts into which a culture can be anatomised, as a human body can. But just as a man is something more than an assemblage of the various constituent parts of his body, so culture is more than the assemblage of its arts, customs, and religious beliefs. These things all act upon each other, and fully to understand one you have to understand all. Now there are of course higher cultures and lower cultures, and the higher cultures in general are distinguished by differentiation of function, so that you can speak of the less cultured and the more cultured strata of society, and finally, you can speak of individuals as being exceptionally cultured. The

بوضوح عن ثقافة العامل في المنجم أو الحقل . وتختلف ثقافة الشاعر بعض الشيء عن ثقافة رجل السياسة . إلا أن هذه النواحي تعطينا الأجزاء المكونة لنفس الثقافة في المجتمع السليم ، ويتقابل في ذلك من الوجهة الثقافية الفنان والشاعر والفيلسوف ورجل السياسة والعامل . لكنهم لا يشتركون في اتجاهاتهم الثقافية مع غيرهم من الناس الذين يشغلون مهناً مماثلة في بلدان أخرى .

(« ملاحظات في تعريف الثقافة » - ص ١٢٠)

culture of an artist or a philosopher is distinct from that of a mine worker or field labourer; the culture of a poet will be somewhat different from that of a politician; but in a healthy society these are all parts of the same culture; and the artist, the poet, the philosopher, the politician and the labourer will have a culture in common, which they do not share with other people of the same occupations in other countries."

Ibid., Notes towards the Definition of Culture. London 1948 — Reprinted 1951, p. 120.

« في عصر القلق ، العصر الذى فيه ذهل القوم بواسطة العلوم الجديدة . ذلك العصر الذى لا نسلم فيه إلا بالقليل من الفروض والخلفية والمعتقدات المشتركة بين القراء جميعاً ، نجد أنه لا توجد رقعة فكرية محظورة علينا التنقيب فيها . إلا أننا نتساءل فيما بين هذه المتغيرات ، ما هي الأشياء ، إن وجدت . التى يمكن أن تكون مشتركة وعامة بالنسبة للنقد الأدبى ؟ لقد أكدت منذ ثلاثين عاماً ماضية أن الوظيفة الأساسية للنقد الأدبى هي تفسير الأعمال الفنية وتقويم الذوق الفنى . وقد يبدو فى هذه العبارة شئ من التعاضل إذا ما وقعت على مسمعا فى سنة ١٩٥٦ . ويمكننى أن أصوغ هذا القول بطريقة أكثر بساطة وقبولا لعصرنا الحاضر فأقول إن وظيفة النقد هي الارتقاء بفهم الأدب والاستمتاع به ولى أن أؤكد هذه النقطة وهي أنني لا أعتقد أن الاستمتاع والفهم عمليتان متميزتان — إحداهما وجدانية والأخرى عقلية . إننى لا أعنى بالفهم مجرد التفسير ولو أن تفسير ما يمكن شرحه هو فى أغلب الأحوال خطوة مبدئية أساسية للفهم ففهم قصيدة ما بمثابة الاستمتاع بها على أن تكون الأسباب الداعية لذلك صحيحة » .

(« حدود النقد » — عن الشعر والشعراء — ص ١٢٧ — ١٢٨)

„In an age of uncertainty, an age in which men are bewildered by new sciences, an age in which so little can be taken for granted as common beliefs, assumptions and background of all readers, no explorable area can be forbidden ground. But, among all this variety, we may ask, what is there, if anything, that should be common to all literary criticism? Thirty years ago, I asserted that the essential function of literary criticism was 'the elucidation of works of art and the correction of taste.' That phrase may sound somewhat pompous to our ears in 1956. Perhaps I could put it more simply and more acceptably to the present age, by saying to 'promote the understanding and enjoyment of literature.' I must stress the point that I do not think of enjoyment and understanding as distinctive activities — one emotional and the other intellectual. By understanding I do not mean explanation though explanation of what can be explained may often be a necessary preliminary to understanding To understand a poem comes to the same thing as to enjoy it for the right reasons.”

Ibid., "The Frontiers of Criticism," *On Poetry and Poets*. New York 1957, pp. 127-28.

« تقتصر مهمة الشاعر في عدم الإتيان بالانفعالات الجديدة . بل في الاستعمال العادى لها . وهو في صياغتها شعراً إنما يعبر عن الأحاسيس التي لا تقتصر على الانفعالات الواقعية على الإطلاق . وتستوى الانفعالات التي لم يختبرها من قبل نفس الغرض المنشود كذلك المألوفة . وعلى ذلك فإننا نعتقد أن القول بأن الشعر هو الوجدان الذي نسترجعه في هدوء . هو منطوق غير صحيح . إنه ليس بالوجدان ، كما أنه خال من الاسترجاع والهدوء دون أن نشوه المعنى في ذلك . إنه تركيز وخروج بشيء جديد من وراء هذا التركيز حول مجموع هائل من الخبرات . وهي ليست خبرات على الإطلاق بالنسبة للإنسان العملى النشط . إذ أن هذا التركيز لا يتم شعورياً أو عمداً . وهذه الخبرات لا تسترجع ، وهي تتحد في نهاية الأمر في جو قد يتسم بالهدوء لكونه مراعاة سلبية للحدث . وبطبيعة الحال ليست هذه هي القصة في تكاملها . فهناك جزء كبير يتم بطريقة شعورية ومتعمدة أثناء كتابة الشعر . وفي الحقيقة أن الشاعر الضعيف قد يقدم على كتاباته بطريقة لاشعورية في المواضيع التي يجدر به

“The business of the poet is not to find new emotions, but to use the ordinary ones and, in working them up into poetry, to express feelings which are not in actual emotions at all. And emotions which he has never experienced will serve his turn as well as those familiar to him. Consequently, we must believe that ‘emotion recollected in tranquillity’ is an inexact formula. For it is neither emotion, nor recollection, nor, without distortion of meaning, tranquillity. It is a concentration, and a new thing resulting from the concentration, of a very great number of experiences which to the practical and active person would not seem to be experiences at all; it is concentration which does not happen consciously or of deliberation. These experiences are not ‘recollected’, and they finally unite in an atmosphere which is ‘tranquil’ only in that it is a passive attending upon the event. Of course this is not quite the whole story. There is a general deal, in the writing of poetry, which must be conscious and deliberate. In fact, the bad poet

أن يكون شعورياً، أو شعورياً في مواضع اللاشعور . وهذان العيبان يجعلان كتاباته شخصية . فالشعر ليس انطلافاً للوجدان بل هروباً منه ، وهو ليس تعبيراً عن الشخصية بل هروباً منها . ويعرف ذلك بطبيعة الحال أولئك الذين لهم شخصيات وانفعالات . فهم يدركون ما نعنيه بالرغبة في الهروب من هذه الأشياء .»

(« للتقاليد والموهبة الفردية » - المقالات المختارة - ص ٢١)

is usually unconscious where he ought to be conscious, and conscious where he ought to be unconscious. Both errors tend to make him 'personal'. Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things."

Ibid., "Tradition and the Individual Talent," *Selected Essays*. London 1932 — Reprinted 1948, p. 21.

بالنسبة لعلم أو فن الكتابة الشعرية فقد تعلمت من قراءة « الجحيم » أن أعظم الأشعار هي ما كتبت في كلمات مختصرة اختصاراً كبيراً ، مع الصرامة التامة في استعمال الاستعارة والتشبيه وجمال اللفظ ورونقه . ولأنني حينما أجزم بأنه يمكننا أن نتعلم من دانتي كيفية صياغة الشعر أكثر من أى شاعر إنجليزي ، فإنني لا أعنى بذلك أن طريقة دانتي هي الطريقة الوحيدة الصحيحة ، أو أن دانتي أعظم من شكسبير أو أعظم من أى شاعر إنجليزي آخر . ولعلنى أوضح ما أعنيه بتعبير آخر فأقول إن ضرر دانتي لمن يحاول صياغة الشعر أقل من ضرر شكسبير في هذا المضمار . إن غالبية الشعراء الإنجليز لا يمكن تقليدهم ، أما دانتي فهو على العكس من ذلك . وأنتك إذا حاولت تقليد شكسبير فن المؤكد به أنك ستخرج بلغة رنانة مفتعلة مهوشة ، إن لغة أى شاعر إنجليزي عظيم هي لغته الخاصة ، أما لغة دانتي فهي اللغة العادية في تكاملها .

(« دانتي » - المقالات المختارة - ص ٢٥٢)

“For the science or art of writing verse, one has learned from the ‘Inferno’ that the greatest poetry can be written with the greatest economy of words, and with the greatest austerity in the use of metaphor, simile, verbal beauty, and elegance. When I affirm that more can be learned about how to write poetry from Dante than from any English poet, I do not at all mean that Dante’s way is the only right way, or that Dante is thereby greater than Shakespeare or, indeed, any other English poet. I put my meaning into other words by saying that Dante can do less harm to anyone trying to learn to write verse, than can Shakespeare. Most English poets are inimitable in a way in which Dante was not. If you try to imitate Shakespeare you will certainly produce a series of stilted, forced, and violent distortions of language. The language of each great English poet is his own language: the language of Dante is the perfection of a common language.”

Ibid., “Danti”, *Selected Essays*, p. 252.

إنه ليس من الضروري على الدوام أن يهتم الشعراء بالفلسفة أو بأى موضوع آخر . ويمكننا أن نقول إنه يبدو لنا أن الشعراء فى مدنيتنا الراهنة كما هم فى وقتنا الحاضر معقدون . كما أن هذه المدنية تتضمن اختلافاً وتعقيداً بيناً، وهذا الاختلاف وذلك التعقيد إذا ما تفاعلا مع الإحساس المرحف فمن المؤكد به أنهما سيؤديان إلى نتائج بينة ومعقدة . ومن الواجب على الشاعر أن يكون أكثر شمولاً وتنوعاً وبعداً عن الطريق المباشر لكى ما يفرض معانيه على لغته أو يخلعها عليها إن احتاج الأمر .

(« الشعراء الميتافيزيقيون » - المقالات المختارة - ص ٢٨٩)

“It is not a permanent necessity that poets should be interested in philosophy, or in any other subject. We can only say that it appears likely that poets in our civilization, as it exists at present, must be difficult. Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning.”

Ibid., “The Metaphysical Poets,” *Selected Essays*, p. 289.

« إن ما تعنيه قصيدة ما بالنسبة لمؤلفها هو ما تعنيه أيضاً بالنسبة للآخرين ،
والحقيقة أنه بمضى الوقت لا يعدو الشاعر أن يكون قارئاً بالنسبة لمؤلفاته ، بعد
أن نسي مغزاها الأصيل وما اعتري هذا المغزى من تغير إذا لم يكن قد نسيه .
وعلى ذلك حينما أكد لنا رتشاردز أن قصيدة " الأرض الخراب " قد أحدثت
انفصاماً تاماً بين الشعر والمعتقدات برمتها ، فإننى لست أهلاً لرفض هذا القول
بأكثر من أى قارئ آخر . ولعلى أسلم بأحد أمرين وهو أن رتشاردز قد يكون
مخطئاً أو أننى لم أفهم ما يعنيه . وقد يعنى هذا القول أن هذه القصيدة هى أول
إنتاج يؤدى ما قد أداه الشعر فى الماضى على أكمل وجه : ويصعب على أن أعتقد
أنه يقصد أن يسبق على هذا المديح الذى لا أستحقه . وقد يعنى أيضاً أن الموقف
الحالى يختلف اختلافاً جذرياً عن أى موقف آخر قد أدى إلى إنتاج الشعر فى
الماضى : بمعنى أننا الآن لا نجد شيئاً نعتقد فيه ، فلا اعتقاد نفسه قد انتحب .
ولهذا فقصيدتى هى أول قصيدة تجاوبت تجاوباً صائباً مع الموقف الحديث

"What a poem means is as much what it means to others as what it means to the author; and indeed, in the course of time a poet may become merely a reader in respect to his own works, forgetting his original meaning — or without forgetting, merely changing. So that, when Mr. Richards asserts that 'The Wsare Land' effects 'a complete severance between poetry and all beliefs' I am no better qualified to say No ! than is any other reader. I will admit that I think that either Mr. Richards is wrong, or I do not understand his meaning. The statement might mean that it was the first poetry to do what all poetry in the past would have been the better for doing : I can hardly think that he intended to pay me such an unmerited compliment. It might also mean that the present situation is radically different from any in which poetry has been produced in the past : namely, that now there is nothing in which to believe, that Belief itself is dead; and that therefore my poem is the first to respond properly to the modern situation

ولم تدع مجالا للافتعال . ويتضح لنا في هذا الصدد أن ريتشاردز قد لاحظ أن الشعر في استطاعته أن يخلصنا .

(« أهمية الشعر والتقد » - ص ١٣٠)

and not to call upon Make-Believe. And it is in this connexion, apparently, that Mr. Richards observes that 'poetry is capably of saving us'."

Ibid., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London 1933 — Reprinted 1950. p. 190.

مختارات من الشعر

أغنية الحب لألفريد بروفروك

« دعنا نمضى عبر الطرقات الخاوية تقريباً .

وقد عاد الناس بتمتمهم

عن الليالى التى أمضوها فى أرق فى الفنادق الرخيصة

وأصداف المحار فى المطاعم التى كستها نشارة الخشب .

والطرقات التى تمتد بنا كالمناقشة المملة

ذات النية الغادرة

فتقودك إلى السؤال الملح . . .

أوه ، لا تسأل ، ما هو ؟

دعنا نمضى وننتهى من زيارتنا .

داخل الحجرة تجده النسوة فى غدوهم ورواحهن

يتحدثن عن مايكل أنجلو » .

The Love Song of J. Alfred Prufrock

..Let us go, through certain half-deserted streets,

The muttering retreats

Of restless nights in one-night cheap hotels

And sawdust restaurants with oyster-shells :

Streets that follow like a tedious argument

Of insidious intent

To lead you to an overwhelming question...

Oh, do not ask, 'What is it ?'

Let us go and make our visit.

In the room the women come and go

Talking of Michelangelo."

« كلا ! لست بالأمير هاملت . ولم أخلق لأكون أميراً ،
 إننى بالأحرى نديمه الذى له الفضل فى
 تحريك موكبه ، وابتداء موقف أو موقفين ،
 وإسداء النصيح للأمير ، إذ يسعده ولا شك أن أكون أداة سهلة ،
 أكرّم غيرى ويسرقى أن أكون ذا نفع ،
 داهية فى السياسة ، حريص ودقيق إلى أبعد حد ،
 يستهوى الأسلوب البراق ، لكننى قد أكون مملاً بعض الشيء ،
 أحياناً قد أبعث على السخرية —
 وأحياناً أخرى تكاد تحسبني مضحك الأمير . »

“No ! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;
 Am an attendant lord, one that will do
 To swell a progress, start a scene or two,
 Advise the prince; no doubt, an easy tool,
 Deferential, glad to be of use,
 Politic, cautious, and meticulous;
 Full of high sentence, but a bit obtuse;
 At times, indeed, almost ridiculous —
 Almost, at times, the Fool.”

صورة سيّدة

« والآن وقد تفتحت زهرة اليلك
 فهي تملك أصيصاً منها في حجرها
 وتثني واحدة منها بين أصابعها حينما تهم بالحديث .
 ”آه يا عزيزي ، أنت لا تدري ولا تعرف
 معنى الحياة ، أنت الذي تمسك بها في قبضة يديك“ ،
 (ثم تثني أعواد الزهور في بطء وثناقل)
 أنت الذي تدعها تغلت منك ، تدعها تتسرب منك ،
 والشباب قاسي ، لا يؤنب
 بل تتفتح أساريه بالنسبة لمواقف لا يراها .
 وأنا أبتم أيضاً بطبيعة الحال .
 وأواصل تناول الشاي » .

Portrait of a Lady

‘Now that lilacs are in bloom
 She has a bowl of lilacs in her room
 And twists one in her fingers while she talks.
 ‘Ah, my friend you do not know, you do not know
 What life is, you who hold it in your hands’;
 (Slowly twisting the lilac stalks)
 ‘You let it flow from you, you let it flow,
 And youth is cruel, and has no remorse
 And smiles at situations which it cannot see.’
 I smile, of course,
 And go on drinking tea.”

خواطر في ليلة عاصفة

« الساعة الثانية عشر
على امتداد الطريق
المتماسك بالوحدة القمرية
تسرق السمع للرقية القمرية
التي تذيب بواطن الذاكرة
وكل ما علق بها من روابط خالصة
بتقسيماتها ودقائقها ،
إن كل مصباح أمر به في الشارع
يلدب في نفسه كقرع مشؤوم
وخلال هاوية منتصف الليل الحالك
تترنح الذاكرة
كمجنون يهز نبات الجيرانيوم الذابل » .

Rhapsody on a Windy Night

“Twelve o'clock.

Along the reaches of the street
Held in a lunar synthesis,
Whispering lunar incantations
Dissolve the floors of memory
And all its clear relations,
Its divisions and precisions,
Every street lamp that I pass
Beats like a fatalistic drum,
And through the spaces of the dark
Midnight shakes the memory
As a madman shakes a dead geranium.”

الفتاة الباكية الصغيرة

« عليها أن تقف بأعلى درج في السلم
وتستند إلى أصيص بالحديقة —
وتنسج ثم تنسج أشعة الشمس في شعرها —
وتعاق الورود في دهشة مريرة —
ثم تلقىها إلى الأرض
وتلير ظهرها وفي عينيها إحجام وهروب
لكن عليها أن تنسج ثم تنسج أشعة الشمس في شعرها » .

La Figlia Che Piange

“Stand on the highest pavement of the stair --
Lean on a garden urn --
Weave, weave the sunlight in your hair --
Clasp your flowers to you with a painted surprise --
Fling them to the ground and turn
With a fugitive resentment in your eyes ;
But weave, weave the sunlight in your hair.”

جيرنتيون

« فكر جيداً

فما عساه أن يعطيك التاريخ حينما يشرد الذهن
 وإذا ما أعطى فإنه يمنح بسخاء مجلب للحيرة
 ففي العطاء ذبول للرغبة الجارحة . وقد يجيء العطاء متأخراً
 فيما لا تؤمن به ، وقد ينحصر في الأمور التي نوقن بها ،
 ولكن هذه الأخيرة تحيا في مخيلاتنا فقط . فنحسبها انفعالا جديداً . وهو
 كثير ما يمنح الضعفاء في سرعة فائقة ، ومن اليسر أن نتخلص مما نفكر فيه
 فيتولد الخوف من وراء هذا الإحجام » .

Gerontion

..Think now

She gives when our attention is distracted
 And what she gives, gives with supple confusions
 That the giving famishes the craving. Gives too late
 What's not believed in, or if still believed,
 In memory only, reconsidered passion. Gives too soon
 Into weak hands, what's thought can be dispensed with
 Till the refusal propagates a fear."

Ibid., p. 38.

الأرض الخراب

(لعبة الشطرنج)

« لقد انبعثت من الأواني المفتوحة المصنوعة من العاج والزجاج الملون
روائح عطرية غريبة ،
ومن أنواع الدهان والمساحيق والسوائل العديدة التي اختلطت بعضها ببعض
فأغرقت حاسة الشم بشذى عبيرها ، وقد حركه النسيم العليل
الذي يهب من النافذة ،
وتعالت كلها مع لهيب الشموع
بعد أن تزاخم دخانها على المشروبات الروحية
فتلاأت النماذج المحفورة على السقف
أما الأعشاب البحرية الضخمة المطعمة بالنحاس
فقد توهجت بلونها الأخضر والبرتقالي ، ووضعت داخل إطار من الأحجار الملوثة
وفوق ضوئها الناعس تجد منظر الدرفيل المحفور وهو يسبح » .

The Waste Land

“In vials of ivory and coloured glass
Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,
Unguent, powdered, or liquid — troubled or confused
And drowned the sense in odours; stirred by the air
That freshened from the window, these ascended
In fattening the prolonged candle-flames,
Flung their smoke into the laquearia,
Stirring the pattern on the coffered ceiling.
Huge sea-wood fed with copper
Burned green and orange, framed by the coloured stone,
In which sad light a carved dolphin swam.”

الأرض الخراب

(العظة النارية)

« ترفق بنا أيها النهر إلى أن أنتهى من أغنيتى
 ترفق بنا أيها النهر لأننى لن أناذى بأعلى صوتى ولن أطيل عليك الحديث .
 فى لفحة من البرد سمعت خلقى
 قعقة العظام المتناثرة وهى تتردد بين آذاننا
 ها هو القار يتحرك بخفة بين المزارع
 يجر بطنه الضامرة على الشاطئ
 حينما ألقىت شصى فى الجدول الراكد
 خلف مستودع الغاز فى إحدى أمسيات الشتاء
 وأطلقت العنان لفكرى فتذكرت أخى الملك الذى تحطمت سفينته
 والذى الملك الذى توفى من قبله . »

The Waste Land

..Sweet Thames, run softly till I end my song,
 Sweet Thames run softly, for I speak not loud or long.
 But at my back in a cold blast I hear
 'The rattle of the bones, and chuckle spread from ear to ear.
 A rat crept softly through the vegetation
 Dragging its slimy belly on the bank
 While I was fishing in the dull canal
 (On a winter evening round behind the gashouse
 Musing upon the king my brother's wreck
 And on the king my father's death before him."

رماد الأربعاء

ترى هل تصلى الأخت المحجبة بين أشجار السرو النحيلة
 مل أجل الذين يسيئون إليها
 أولئك الذين أصابهم الذعر ولم يقدرُوا على الاستسلام
 يتظاهرون بالإيمان أمام العالم لكنهم يكفرون بين الصخور
 فى هذه البرية الأخيرة بين الصخور الزرقاء
 ها هى البرية وسط الحديقة والحديقة وسط البرية الخافتة
 إنهم يبصقون من أفواههم البذور الذابلة للتفتح
 آه يا قوى .

Ash Wednesday

“Will the veiled sister between the slender
 Yew trees pray for those who offend her
 And are terrified and cannot surrender
 And affirm before the world and deny between the rocks
 In the last desert between the last blue rocks
 The desert in the garden the garden in the desert
 Of drouth, spitting from the mouth the withered apple-seed
 O my people.”

الرباعيات الأربع (نورثون المحترقة)

« دعنا نهبط ، نهبط
إلى الوحدة المطلقة ،
إلى العالم ؛ وهو ليس بعالم على وجه التعبير
إنه الظلمة الداخلية ؛
الحرمان والتجرد من كل ملكية ؛
التحطيم لعالم الحس ،
والجلاء عن عالم الخيال
والركود لعالم الروح ،
هذا هو أحد الطرق ، والطريق الآخر
هو نفسه الطريق الأول الذى لا يدفعنا إلى الحركة
بل إلى الابتعاد عنها ، كل ذلك والعالم
مندفع فى تيار رغباته ومسالكه المعدنية
وماضيه ومستقبله . »

Four Quartets

Descend lower, descend only
Into the world of perpetual solitude,
World not world, but that which is not world.
Internal darkness, deprivation
And destitution of all property,
Desiccation of the world of sense,
Evacuation of the world of fancy,
Inoperancy of the world of spirit;
This is the one way, and the other
Is the same, not in movement
But abstention from movement; while the world moves
In appetency, on its metallised ways
Of time past and time future."

الرباعيات الأربع

(كوكبر الشرقية)

« إن منتهى في بدايتي . لقد انتشرت الضياء
عبر الحقول المرامية ، وتركت الطريق الضيق
الذي تغطيه أغصان الأشجار ، وأظلم المكان بعد الظهيرة ،
حيث تستند إلى شاطئ النهر بينما تمر العربة أمامك ،
ويقودك هذا الطريق حتماً إلى القرية
بجاراتها الكهربائية التي تبعث على الغفلة .
لقد ابتلعت الغمامة الدافئة الضياء المقبضة
فلم تنعكس على الأحجار الرمادية
وزهور الداليا تغط في سكونها المطبق ،
تنتظر قدوم البومة المبكرة . »

Four Quartets

"In my beginning is my end. Now the light falls"
Across the open field, leaving the deep lane
Shuttered with branches, dark in the afternoon,
Where you lean against a bank while a van passes
And the deep lane insists on the direction
Into the village, in the electric heat
Hypnotised. In a warm haze the sultry light
Is absorbed, not refracted, by grey stone.
The dahlias sleep in the empty silence.
Wait for the early owl."

« إن أردت أن تصل هنالك (إلى الحقيقة)
 وإن كيانك الحقيقي ، من المكان الذي لست فيه ،
 عليك أن تتبع الطريق الخالي من الغشية .
 وإن أردت أن تعرف ما لا تعرفه
 فعليك أن تسلك طريق عدم المعرفة .
 وإن أردت أن تملك ما ليس في حوزتك
 عليك أن تتخذ الطريق البعيد عن حب التملك .
 وإن أردت أن تصل إلى المكان النائي
 عليك أن تسلك الطريق الذي لست أنت فيه الآن .
 إن ما لا تعرفه هو الشيء الوحيد الذي تلم به
 وما تمتلكه هو ما تخسره فعلا
 وحيث توجد هو ما لا وجود لك فيه » .
 (« كوكبر الشرقية »)

Four Quartets

“In order to arrive there,
 To arrive where you are, to get from where you are not,
 You must go by a way wherein there is no ecstasy.
 In order to arrive at what you do not know
 You must go by a way which is the way of ignorance.
 In order to possess what you do not possess
 You must go by the way of dispossession.
 In order to arrive at what you are not
 You must go through the way in which you are not.
 And what you do not know is the only thing you know
 And what you own is what you do not own
 And where you are is where you are not.”

الرباعيات الأربع

(جيدينج الصغيرة)

« نحن نموت مع الأموات :

انظر إليهم ، فقد رحلوا عنا ، ونحن راحلون معهم .

ونولد أيضاً مع الموتي

انظر إليهم ، فقد أفلوا راجعين . ونحن عائدون معهم .

إن لحظة الجنة تعادل في امتدادها

لحظة القرب من شجرة السرو . والأمة التي ليس لها تاريخ

لم تغلت من برائن الزمن ، إذ أن التاريخ هو نموذج

للحظات الخالدة » .

For Quartets

“We die with the dying :

See, they depart and we go with them.

We are born with the dead :

See, they return, and bring us with them.

The moment of the rose and the moment of the yew-tree

Are of equal duration. A people without history

Is not redeemed from time, for history is a pattern

Of timeless moments.”

مختارات عن الكتابة المسرحية

و

مقتطفات من المسرحيات

« إنى أقول أن الدراما الشعرية ما هى إلا منتج بسيط للدراما الشعرية .
 كما أننى أرى أن النفس البشرية فى عتفوان انفعالاتها إنما تحاول أن تعبر عن
 نفسها شعراً . والمسألة ليست بين يداى بل إنه على علماء الأعصاب أن يكشفوا
 لنا السبب فى ذلك ويبينوا لنا الصلة بين المشاعر والإيقاع . وعلى أية حال فإن
 النثر المسرحى يتجه غالباً نحو تأكيد كل ما هو سطحى زائل . أما إذا أردنا
 أن نتجه إلى ما هو كوفى دائم فعلينا أن نعبر عنه شعراً .

(« حوار عن الشعر المسرحى » - المقالات المختارة - ص ٤٦)

“I say that prose drama is merely a slight by-product of verse drama. The human soul, in intense emotion, strives to express itself in verse. It is not for me, but for the neurologists, to discover why this is so, and why and how feeling and rhythm are related. The tendency, at any rate, of prose drama is to emphasise the ephemeral and superficial; if we want to get at the permanent and universal we tend to express ourselves in verse.”

Ibid., “A Dialogue on Dramatic Poetry,” *Selected Essays*. London 1932 — Reprinted 1948, p. 46.

« سواء آثرنا استعمال النثر أو الشعر على المسرح ، فهما وسيلتان تؤديان إلى غاية واحدة . ومن وجهة ما نجد أن الفرق بينهما ليس كبيراً كما قد نظن . فاللغة النثرية التي تشلق بها شخوص تلك المسرحيات النثرية التي كتبت لها الحياة التي قرأتها وأنتجتها مسرحياً الأجيال المتأخرة ، هي لغة تبعد في مجملها عن الذخيرة اللفظية وعن نسق الحديث العادي وإيقاعه . . . كما يبعد الشعر تماماً . وقد يستمع أحد ذو حس مرهف من بين جماعة المتفرجين إلى النثر الفني الرائع في مسرحية ما ، ويقينه على أنه أعظم من النقاش العادي ، إلا أنه لا ينظر إليه على أنه يختلف اختلافاً تاماً عن اللغة التي يتحدث بها ، فهذا مما يقيم بينه وبين الشخصيات التي يتصورها على المسرح حاجزاً منيعاً . ومن ناحية أخرى يتصدى الكثيرون منا للمسرحية التي يعلمون أنها مسرحية شعرية وهم يشعرون باختلاف بين . ومن المؤسف له أنهم يعودون القهقري أمام الشعر ، كما أن إقدامهم عليه قد يبعث على الأسى ، فهذا معناه أنهم على أنبة الاستعداد للتمتع بالمسرحية وبلغتها كشيئين منفصلين . لهذا يجب أن يتم الأثر العام للأسلوب

‘Whether we use prose or verse on the stage, they are both but means to an end. The difference, from one point of view, is not so great as we might think. In those prose plays which survive, which we read and produced on the stage by later generations, the prose in which the characters speak is as remote, for the best part, from the vocabulary, syntax and rhythm of (the) ordinary speech as verse is.

But while the sensitive member of the audience will appreciate, when he hears fine prose spoken in a play, that this is something better than ordinary conversation, he does not regard it as a wholly different language from that which he himself speaks, for that would interpose a barrier between himself and the imaginary characters on the stage. Too many people, on the other hand, approach a play which they know to be in verse, with the consciousness of the difference. It is unfortunate when they are repelled by verse, but can also be deplorable

والإيقاع في الأحاديث المسرحية ، سواء كانت نثرية أم شعرية ، بطريقة
لا شعورية . . .

ولأننى أعتقد أنه يجب الاقتصاد في استعمال النثر في المسرحية الشعرية
ما أمكن ذلك ، إذ أن الدراما الشعرية تعاني عوائق جمة . وعلينا أن نهدف
إلى إيجاد لون من الشعر يمكننا بواسطته أن نقول كل ما نريد قوله . وإن وجدنا
موقفاً لا يمكن إخضاعه لسلطان الشعر ، فهذا مرده إلى جمود في الشكل الشعرى
وإن كانت هناك مواقف لا يمكننا أن نصيغها شعراً ، فعلينا أن نطور هذا
الشعر ، أو نتجنب إدخال مثل هذه المواقف . ومن الواجب علينا أن نعود جماعة
المتفرجين على الاستماع إلى الشعر إلى درجة فيها يكفوا عن الإحساس الشعورى
بوجوده . كما أن إدخال الحوار النثرى فيه تشتت لانتباههم من المسرحية إلى وسيلة
التعبير عنها . وإذا كان للشعر ذلك المجال الرحب وفى مقدوره أن يفصح عن
ما نريد الإفصاح عنه : لما أطلقنا عليه شعراً في كل هذه الأحوال . إنه لشعر

when they are attracted by it — if that means that they are prepared to enjoy the play and the language of the play as two separate things. The chief effect of style and rhythm in dramatic speech, whether in prose or verse, should be unconscious

To-day, however, because of the handicap under which verse drama suffers, I believe that in verse drama prose should be used very sparingly indeed; that we should aim at a form of verse in which everything can be said that has to be said; and that when we find some situation which is intractable in verse, it is merely because (that) form of verse is inelastic. And if there prove to be scenes which we cannot put in verse, we must either develop verse, or avoid having to introduce such scenes. For we have to accustom our audiences to verse to the point at which they will cease to be conscious of it; and to introduce prose dialogue would only be to distract their attention from the play itself to the medium of its expression. But if verse is to have so wide a range that it can say anything that has to be said, it follows that it will not be 'poetry' all the time. It will only be 'poetry' when the

خالص حينما يصل الموقف المسرحي إلى ذروة الحلة ، فيصبح الشعر إفصاحاً طبيعياً ، إذ أنه والحال كذلك بمثابة اللغة الوحيدة التي يمكننا أن نعبر بها عن انفعالاتنا .

(الشعر والدراما ، ص ١٢ - ١٥)

dramatic situation has reached such a point of intensity that poetry becomes the natural utterance, because then it is the only language in which the emotions can be expressed at all."

Ibid., *Poetry and Drama*. London 1951, pp. 12-15.

« إن المستوى الذى وضعه شكسبير هو النمو المتواصل من البداية إلى النهاية ، وهو النمو الذى يحدده باستمرار من حيث اختيار المغزى أو التكنيك المسرحى أو الشعرى فى كل مسرحية حالة شكسبير الشعرية والمرحلة الخاصة بنضجه الوجدانى فى ذلك الوقت . وليس فى إيجاده للرجل المتكامل بأعظم ماثرة له أو أكثرها نضجاً بل هو بالأحرى النموذج الكلى الذى صاغه تتابع المسرحيات ؛ ومن هنا يمكننا أن نقول بكل ثقة وأمانة أن المعنى الكلى لأية مسرحية من مسرحياته لا ينطوى عليها وحدها ، بل بالنسبة لموضعها فى سلسلة كتاباته المسرحية ، أى بالنسبة لصلتها بغيرها من مسرحيات شكسبير المبكرة والمتأخرة . وعلينا إذن أن نلم بجميع مسرحياته قبل أن نحاول معرفة إحداها . وإننا لا نجد أى كاتب مسرحى آخر فى ذلك الوقت قد تمكن من الاقتراب من هذا التكامل النموذجى ، سواء كان سطحياً أم عميقاً . إلا أن اقتراب الشعراء وكتاب المسرح من هذه الوحدة فى إنتاج حياة بالكلمة ، هو أحد المعايير التى تقاس بها عظمة الشعر والدراما .

(« وجهات نظر » - ص ٦٢)

..The standard set by Shakespeare is that of a continuous development from first to last, a development in which the choice both of theme and of dramatic and verse technique in each play seems to be determined increasingly by Shakespeare's state of feeling, by the particular stage of his emotional maturity at the time. What is 'the whole man' is not simply his greatest and maturest achievement, but the whole pattern formed by the sequence of plays, so that we may say confidently that the full meaning of any one of his plays is not in itself alone, but in that play in the order in which it was written, in its relation to all of Shakespeare's other plays, earlier or later : we must know all of Shakespeare's work in order to know any of it. No other dramatist of the time approaches anywhere near to this perfection of pattern, of pattern superficial and profound; but the measure in which dramatists and poets approximate to this unity in a lifetime's work, is one of the measures of major poetry and drama." (From John Ford, 1932).

جرمة قتل في الكاتدرائية

« أثناء قتل بيكيت بواسطة الفرسان نستمع إلى جماعة الكورس وهي تقول :)

طهروا الهواء! وطهروا السماء! واغسلوا الرياح! وافصلوا الحجر عن الحجر
واغسلوهم جميعاً .

فالأرض قد تلوّثت ، والماء قد تلوّث ، ونحن جميعاً قد تخضبنا
بالدماء مع حيواناتنا .

أمطار الدماء قد أعمت عيناى . أين هي إنجلترا ؟
وأين هي كنت ؟ وأين كنتيربرى ؟

أوه . فى الماضى البعيد ، وفى تجوالى فى الأرض التى تنتج
أغصاناً عارية : إن هشمتهما فإنها تدمى ، إلى لا تجول
فى أرض الأحجار الخافتة : إنها تدمى إن لمستها .

Murder in the Cathedral

(While the Knights kill him, we hear the Chorus)

..Clear the air ! clean the sky ! wash the wind ! take stone from stone
and wash them.

The land is foul, the water is foul, our beasts and ourselves defiled
with blood.

A rain of blood has blinded my eyes. Where is England? where is
Kent? where is Canterbury?

O far far far far in the past; and I wander in a land of barren boughs :
if I break them, they bleed; I wander in a land of dry stones : if
I touch them they bleed.

كيف أعود إلى الفصول الوداعة الهادئة !
 يا ليل امكث معنا ، ويا شمس قفى هنا ، ويا فصل السنة اركض مكانك ،
 حتى لا يشرق علينا يوم آخر ، ولا يطالعنا الربيع .
 هل لى أن أصدق النظر ثانية فى وضوح النهار بمرثياته العادية ،
 لأراها كلها مخضبة بالدماء خلال ستار
 من الدماء المتساقطة ؟
 إننا لا نريد شيئاً كهذا قد حدث .
 لقد أدركنا الفاجعة المستترة
 والخسارة الفردية ، والبؤس الخيم ،
 ونحن نحيا فى تناقص :
 إن الرعب أثناء الليل ينتهى إلى الحدث اليومي ،
 والفزع أثناء النهار ما له النوم ،
 أما جلبة الحديث فى السوق ، والأيدى التى أمسكت بالمكانس .
 والليل الذى تجمع فيه الرماد ،

How how can I ever return, to the soft quiet seasons ?
 Night stay with us, stop sun, hold season, let the day not come, let the
 spring not come.
 Can I look again at the day and its common things, and see them all
 smeared with blood, through a curtain of falling blood ?
 We did not wish anything to happen.
 We understood the private catastrophe,
 The personal loss, the general misery,
 Living and partly living:
 The terror by night that ends in daily action,
 The terror by day that ends in sleep;
 But the talk in the market-place, the hand on the broom,
 The night-time heaping of the ashes,

والوقود الذى وضع فى مطلع النهار ،
فهذه كلها فعال تحد من آلامنا » .

(« جريمة قتل فى الكاتدرائية » - ص ٧٦ - ٧٧)

The fuel laid on the fire at daybreak,
'These acts marked a limit to our suffering.'

Ibid., *Murder in the Cathedral*. London 1959, pp. 76-77.

عودة ائتلاف العائلة

أجاثا

هنا يكمن الخطر . هنا الموت . هنا وليس في أى مكان آخر .
 فما لا شك فيه أن الحشيرة المريعة تكمن في غير هذا المكان ، حيث نبذ العالم
 والميلاد والحياة . لقد عبر هارى التخوم الفاصلة
 هنالك حيث للخطر والطمأنينة معنيان مختلفان .
 وهو لن يعود ثانية . وهذه هى ميزته .
 أفهل تظنين أنى مسئولة
 عن إغراء الناس لعبور هذه التخوم ؟ لن يقلر أحد أن يفعل هذا
 وأى فرد يعرف ذلك فهو لا يستطيع أيضاً .
 وأعنى بهذا الفرد من اعترته الشكوك العابرة عما هو هنالك .
 إلا أن هارى قد عبرها : وعليه أن يتابع المسير .
 والموت بالنسبة له رابض على هذا الجانب .

The Family Reunion

Agatha

..Here the danger here the death, here, not elsewhere;
 Elsewhere no doubt is agony, renunciation,
 But birth and life, Harry has crossed the frontier
 Beyond which safety and danger have a different meaning.
 And he cannot return. That is his privilege.
 For those who live in this world, this world only
 Do you think that I would take the responsibility
 Of tempting them over the border ? No one could, no one who knows.
 No one who has the least suspicion of what is to be found there.

فالحظر والطمأنينة بالنسبة له لهما معنيان آخريان .
وهما (١) قد أوضحنا له هذه الحقيقة . وأنا الذى شاهدتهما
يجب أن أعتقد فيهما .

مارى

أوه ! . . . هكذا . . . لقد شاهدتهما أنت أيضاً !

أجاثا

وعليتنا جميعاً أن نرحل ، كل منا إلى وجهته الخاصة ،
أنت وأنا وهارى .

ومن المحتمل أن أتقابل معك ثانية يا عزيزتى
فى تجوالنا فى الأرض المحايدة
بين عالمين .

(١) أى العيان الثانى ترمزان إلى الحقيقة .

But Harry has been led across the frontier: he must follow;
For him the death is now only on this side,
For him, danger and safety have another meaning.
'They' have made this clear. And I who have seen them must believe
them.

Mary

Oh !..... so..... you have seen them too !

Agatha

We must all go, each in his own direction,
You, and I, and Harry. You and I,
My dear, may very likely meet again
In our wandering in the neutral territory
Between two worlds.

مارى

حينئذ ستساعدينى !

أتذكرين ما قلته لك ذلك المساء ؟

لقد أدركت أننى كنت صائبة : وطلبتى منى أن أتحدى بالصبر من أجل هذه النتيجة — هذه النتيجة وحدها . وقد افترض أننى لم أكن جادة حينذاك .

لكننى أعنى ما أقوله الآن . وطبيعى قد فات الأوان

لكى ما أكتسب شيئاً : وكان من الواجب أن أعرف ذلك ،

إننى أعتقد أن كل شىء قد انتهى قبل بدايته ،

لكننى خدعت نفسى . ما كنت أعرف أن الأمر يحتاج إلى كل هذه السنوات

لكى ما أعلم أننى فى حكم الأموات ! وعليك أن تساعدينى .

إننى سأرحل . وإن كنت أفترض أن الوقت متأخر للغاية

لكى ما أسعى فى الحصول على خلاصى ؟

Mary

Then you will help me !

You remember what I said to you this evening ?

I knew that I was right : you made me wait for this —

Only for this. I suppose I did not really mean it

Then, but I mean it now. Of course it was much too late

Then, for anything to come for me : I should have known it;

It was all over, I believe, before it began;

But I deceived myself. It takes so many years

To learn that one is dead ! So you must help me.

I will go. But I suppose it is much too late

Now, to try to get a fellowship ?

إيمى

وهكذا ستكوننى جميعاً ؟

كسيدة مسنة تعيش بمفردها فى هذا المنزل اللعين .

سأترك الحوائط تتداعى . ولم أعبأ

بالاحتفاظ بالقرميد على السقف ، وأصارع الجو فى غير نهاية :

وأقاوم الرياح ؟ أناضل الضرائب المتصاعدة

والعشور والإيجارات التى لم تدفع ؟ أغذى استثمارى المالية

بالأمسيات التى أقضيها فى بقطة وبالحسابات المتشاقة

مع المحامى والوسيط والوكيل ؟ لم كل هذا ؟

ليس من شأن الجسد الذى توارى فى الثرى

أن يعبأ بصيانة كل ذلك . دع الرياح والأمطار تعباً بها .

(« عودة ائتلاف العائلة » - ص ١٢٠ - ١٢٢)

Amy

So you will all leave me !

An old woman alone in a damned house.

I will let the walls crumble. Why should I worry

To keep the tiles on the roof, combat the endless weather,

Resist the wind ? fight with increasing taxes

And unpaid rents and tithes ? nourish investments

With wakeful nights and patient calculations

With the solicitor, the broker, agent ? Why should I ?

It is no concern of the body in the tomb

'To bother about the upkeep. Let the wind and rain do that."

Ibid., *The Family Reunion*. London 1939, pp. 120-22.

حفلى الكوكتيل

رايلى

حينما تقابلت مع مس كوبلستون للمرة الأولى فى هذه الحجرة
 رأيت صورتها وهى واقفة مجسمة أمامى خلف الكرسي
 نعم ، صورة سيليا كوبلستون بحياها الذى ارتسبت عليه علامات الدهشة
 كتلك الدلائل التى تظهر أثناء الدقائق الخمس الأولى عقب الوفاة المفجعة .
 ترى هل أجهدتك لسرعة تصديقي يا مسز تشمبرلين ؟
 إننى أطلب منك أن تفسحى صدرك لاقتراحى هذا
 وهو أن الإلهام المفاجئ فى بعض العقول
 يعبر عن نفسه تلقائياً بواسطة الصور .
 إن هذه الحالة تحدث لى أحياناً - فلقد اتضح أمامى
 منظر هذه الفتاة التى كتب لها الموت .

The Cocktail Party

Reilly

When I first met Miss Coplestone, in this room,
 I saw the image, standing behind her chair,
 Of a Gelia Coplestone whose face showed the astonishment
 Of the first five minutes after a violent death.
 If this strains your credulity, Mrs. Chamberlayne,
 I ask you only to entertain the suggestion
 That a sudden intuition, in certain minds,
 May tend to express itself at once in a picture.
 That happens to me, sometimes. So it was obvious
 That here was a woman under sentence of death.

فهذا هو مستقبلها . وكان السؤال الذى راودنى حينذاك هو :
 أى لون من ألوان الموت سيكون نصيبها ؟ لكننى لم أعرف له إجابة .
 فسلك حياتها الذى يؤدى إلى الموت
 كان رهناً لاختيارها هى ، ومع عدم علمها بنهايتها
 إلا أنها اختارت لنفسها طريقة هذا الموت . فنحن نعلم هذا الاختيار .
 لكننى لم أعلم حينذاك أنها ستموت هذه الميته ؟
 كما أنها هى لم تعلم ذلك أيضاً . وكل ما أمكننى القيام به
 هو أن أهى لها الطريق .
 والطريق الذى سلكته قد أدى إلى الموت .
 وإن اعتبرت طريقة موتها هذا لم تكن سعيدة ، فأى موت كان كذلك ؟

إدوارد

أتعنى أنها لم تتألم كغيرها من الأشخاص العاديين
 لأنها اختارت لنفسها طريقة موتها ؟

That was her destiny. The only question
 Then was, what sort of death ? I could not know:
 Because it was for her to choose the way of life
 To lead to death, and, without knowing the end
 Yet choose the form of death. We know the death she chose.
 I did not know that she would die in this way;
 'She' did not know. So all that I could do
 Was to direct her in the way of preparation.
 That way, which she accepted, led to this death.
 And if that is not a happy death, what death is happy ?

Edward

Do you mean that having chosen this form of death
 She did not suffer as ordinary people suffer ?

رايلي

ليس هذا هو ما أعنيه . إنه بالأحرى عكس ذلك .
 إنى أقول إنها قد قاست كما نقاسى
 فى الخوف والألم والاشمئزاز — وكلها معاً —
 وفى إحجامها الجسدانى لتصبح ذات قيمة روحية
 إنى أقول إنها قد قاست أكثر من غيرها ، لأنها كانت أكثرهم علماً
 بما يدور حولها . ودفعت أغلى ثمن
 فى معاناتها . فهذا جزء من الإطار العام للمسألة .

لافينيا

لشد ما قد عانت سكرات من الموت قبل ذلك
 فلانى لا أعرف شيئاً عن حياتها طوال السنتين الماضيتين .

Reilly

Not at all what I mean. Rather the contrary.
 I'd say that she suffered all that we should suffer
 In fear and pain and loathing — all these together —
 And reluctance of the body to become a 'thing'.
 I'd say she suffered more, because more conscious
 Than the rest of us. She paid the highest price
 In suffering. That is part of the design.

Lavinia

Perhaps she had been through greater agony beforehand.
 I mean — I know nothing of her last two years.

رايلي

هذا يدل على بصيرتك النفاذة يا مسز تشمبرلين ؟
 فلمحاتنا عن مثل هذه الخبرة تظهر لنا
 في الأساطير والرؤيا . وحديثنا عنها
 يتطرق إلى الكلام عن الظلمة والتهيه والفرع .
 لكن هذا العالم لا يحل محل عالمنا الذي نعيش فيه .
 أتظن أن الناسك في الصحراء
 الذي ينوء بحمل الشرور على كتفيه
 يقاسى من الجوع والرطوبة والعراء
 وتعب الأمعاء ، والخوف من الأسد ،
 والتعرض للزمهرير ليلاً والحرارة نهاراً ، أيقاسى منها أكثر منا ؟

Reilly

That shows some insight on your part, Mrs. Chamberlayne;
 But such experience can only be hinted 'at
 In myths and images. To speak about it
 We talk of darkness, labyrinths, Minotaur terrors.
 But that world does not take the place of this one.
 Do you imagine that the Saint in the desert
 With spiritual evil always at his shoulder
 Suffered any less from hunger, damp, exposure,
 Bowel trouble, and the fear of lions,
 Cold of the night and heat of the day, than we should ?

إدوارد

إن كان ذلك صحيحاً بالنسبة لسيليا
فلا بد وأنتا قد ضللتنا الصواب ،
ونحن جميعاً متصلون بهذا الخطأ .
وبالأصالة عن نفس فلا يساورني الشك أنني قد أخطأت .

رايلي

دعني أزيح عن فكرك غمة واحدة :
عليك أن تهرب من إحساسك بأنها
مسئوليتك وحملك .

إدوارد

لشد ما راودني هذا الشعور
بطريقة أو أخرى .

Edward

But if this was right — if this was right for Celia --
There must be something else that is terribly wrong,
And the rest of us are somewhat involved in the wrong.
I should only speak for myself. I'm sure that I am.

Reilly

Let me free your mind from one impediment :
You must try to detach yourself from what you still feel
As your responsibility.

Edward

I cannot help the feeling
That, in some way ,my responsibility

فستلتي تفوق بكثير مسئولية جماعة من الوحوش الآدميين
قد أصابها مس في عقولها .

لافينيا

أوه يا إدوارد ، إنني أعرف ذلك ! وأعرف فيما تفكر !
تري هل سيرحك شعوري أنا أيضاً بالإثم ؟

رايلي

إن حكم علينا طبقاً
لأقوالنا وفعالنا ، وطبقاً لما تخفيه نياتنا
وما يفوق تفكيرنا المحدد
عن أنفسنا وعن غيرنا ، فلا بد من إدانتنا جميعاً .
وأنت يا مسز تشمبرلين ، لشد ما راودني قرار قد اتخذته من قبل
وأعني به شفاء المريض أو نكسته —
ولعلني أتخذ قراراً خاطئاً في بعض الأحيان .

Is greater than that of a band of half-crazed savages.

Lavinia

Oh, Edward, I knew ! I knew what you were thinking !
Doesn't it help you, that I feel guilty too ?

Reilly

If we all were judged according to the consequences
Of all our words and deeds, beyond the intention
And beyond our limited understanding
Of ourselves and others, we should all be condemned.
Mrs. Chamberlayne, I often have to make a decision
Which may mean restoration or ruin to a patient —
And sometimes I have made the wrong decision.

إنكم تلومون أنفسكم لأنكم تعتقدون
أن موت مس كوبلستون كان هباء
كما يراودكم الاعتقاد بأن حياتها أيضاً كانت هباء
لأنكم تلومون أنفسكم . إنها لظافرة منتصرة .
لكننى لم أعد مسؤولاً عن نصرتها
كما أننى أشارككم المسؤولية فى موتها .

لافينيا

ومع ذلك فلن أكف عن توجيه اللوم إلى نفسى
لطالما عاملتها بجفاء وبحقد مقيت .
نعم ، ستظل صورتها فى تلك اللحظة
التي نطقت فيها بكلمة الوداع منذ سنتين عالقة بمخياتى .

(« حفل الكوكتيل » ص ١٦٠ - ١٦٣)

As for Miss Coplestone, because you think her death was waste
You blame yourselves, and because you blame yourselves
You think her life was wasted. It was triumphant.
But I am no more responsible for the triumph —
And just as responsible for her death as you are.

Lavinia

Yet I know I shall go on blaming myself
For being so unkind to her so spiteful.
I shall go on seeing her at the moment
When she said good-bye to us, two years ago."

Ibid., *The Cocktail Party*. London 1950 — Reprinted 1953, pp. 160-69.

الكاتب المؤمن

كولبي

إننى مستعد أن أخبرك بكل شئ عن نفسى ،
 لكنك تعرفين معظم الأخبار غنى
 إما من المعلومات التى أخبرتك بها
 أو ما قاله لك كيجان أو السير كلود .

لوكاستا

لم يخبرنى كلود بأى شئ عنك .
 إنه لا يتحدث كثيراً . أما عما قاله كيجان —
 فلأننى أؤثر سماعه منك أنت .

The Confidential Clerk

Colby

"I'd gladly tell you everything about myself;
 But you know most of what there is to say
 Already, either from what I've told you
 Or from what I've told B.; or from Sir Claude.

Lucasta

Claude hasn't told me anything about you;
 He doesn't tell me much. And as for B. —
 I'd much rather hear it from yourself.

كولي

هناك شيء واحد لا يمكنني أن أخبرك به .
فالظروف ليست مواتية بعد . وليس في مقدوري أن أبيع به .
وهذا الشيء يتصل بالوالدي .

لوكاستا

أوه . لقد فهمت .
ما كنت أظن أن تلك المسألة لها هذه الأهمية .
لكنني سأخبرك بكل شيء عن والدي :
سأفصح لك عن الأمر بأكمله .

كولي

أفهل هذا يعني أيضاً ؟

Colby

There's only one thing I can't tell you.
At least, not yet. I'm not allowed to tell.
And that's about my parents.

Lucasta

Oh, I see.
Well, I can't believe that matters.
But I can tell you all about 'my' parents :
Does that matter, either ?
At least, I'm going to.

Colby

Does that matter, either ?

لوکاستا

نعم ، إنه يعنيننا بطريقة ما . فنند لحظات مضت
قلت لي بذلك وفطنتك إنه حينما تقابلنا للمرة الأولى
لاحظت أنني بذلت جهد طاقتي لأخلق أثراً زائفاً عن نفسي .
وأود أن أخبرك الآن لما أقدمت على ذلك .
ولشد ما نجحت هذه الخطوة مع الكثيرين من قبلك :
المرجة أن خلق مثل هذا الأثر أصبح لازمة من لوازي .
وأصبح كييجان مهيئاً لي في هذا المضمار -
فأفقد غدي هذا الأثر ودفعه إلى الأمام . لكنه لا يعتقد فيه بكل قواه .
وهو يعرف كل شيء عني ،
ويعلم أن ما يظنه بعض الناس عني غير صحيح .

كولبي

وأى شيء غير صحيح ؟

Lucasta

In one way, it matters. A little while ago
You said, very cleverly, that when we first met
You saw I was trying to give a false impression.
I want to tell you now, why I tried to do that.
And it's always succeeded with people before :
I got into the habit of giving that impression.
That's where B. has been such a help to me —
He fosters the impression. He half believes in it.
But he knows all about me, and he knows
That what some men have thought about me wasn't true.

Colby

What wasn't true ?

لوكاستا

إننى خليلة كلود
أو كنت كذلك إلى أن خطبني كيجان .

كولي

إننى لم أفكر فى ذلك قط !

لوكاستا

لم تفكر فى ذلك !
فليس هناك من كثيرين يفكرون هذا التفكير .
ولست أدري ما إذا كان هذا أيضاً هو نفس الشيء بالنسبة لكيجان . إنه كريم الخلق .
ولا أعتقد أنه سيعبر الأمر الثفاتاً . لكنه ذكى أيضاً ؟
إذ أمكنه أن يعرف الحقيقة منذ اللحظة الأولى .

Lucasta

That I was Claude's mistress —
Or had been his mistress, palmed off on B.

Colby

I never thought of such a thing !

Lucasta

You never thought of such a thing !
There are not many men who wouldn't have thought it.
I don't know about B. He's very generous.
I don't think he'd have minded. But he's very clever too;
And he guessed the truth from the very first moment.

كولي

ولكن ما هذا الذى يهمنا معرفته ؟

لوكاستا

ستسخر منى إن أخبرتك

إننى ابنة كلود

كولي

ابنته !

لوكاستا

نعم ابنته . أوه إنها لقصة خسيّة .

لشد ما كنت أكره والدتى وأمقتها . وما كنت أخال

Colby

But what is there to know ?

Lucasta

You'll laugh when I tell you :

I'm only Claude's daughter.

Colby

His daughter !

Lucasta

His daughter. Oh, it's a sordid story.

I hated my mother. I never could see

أن كلود قد وقع في حبالها . أوه ، يا لها من ذكريات عن طفولتي —
 فلقد قضيت حياتي بين المساكن البالية
 أطرَح خارجاً حينما تعالت شكوى الجيران .
 وبطبيعة الحال كان يرسل لها كلود النقود ، وهي إعانة منتظمة ،
 ولكن لم تعنا كثيراً القيمة التي كان يرسلها :
 إذ كانت دائماً تنفد بعد قليل
 في شراء المشروبات الروحية وفي المراهنة ، كما أظن .
 وإنني أعرف جيداً قيمة الدخل الذي ازداد
 حينما طردتني خارجاً . وكثيراً ما كنت حبيسة الدولاب .
 ولم أتجاوز حينذاك الثامنة من عمري
 وقد وافتها المنية في نوبة من نوبات السكر الشديدة .
 ثم تعهد بي كلود . وكان ذلك من حسن طالعي .
 وكنت قد كبرت بعض الشيء لأذكر كل ما حدث .

How Claude had ever liked her. Oh, that childhood —
 Always living in seedy lodgings
 And being turned out when the neighbours complained.
 Oh of course Claude gave her money, a regular allowance;
 But it wouldn't have mattered how much he'd given her:
 It was always spent before the end of the quarter
 On gin and betting, I should guess.
 And I knew how she supplemented her income
 When I was sent out. I've been locked in a cupboard !
 I was only eight years old
 When she died of an 'accidental overdose'.
 Then Claude took me over. That was lucky.
 But I was old enough to remember too much.

كولي

فأنت ابنة كلود !

لوكاستا

أوه ، لا تدع مجالاً للشك في ذلك .

إنني متأكدة من أنه كان يود أن يكون هناك مجال للشك .

وكثيراً ما كان يعاملني برفق . لكن وجودي كان يذكره دائماً

بما يود أن ينساه .

« فترة من السكون »

لم لا تقول شيئاً ؟ أفهل صدمتك ؟

كولي

صدمتيني ؟ كلا . نعم . إنك لا تدركين .

إنني أود أن أشرح لك الموقف . لكن الفرصة ليست مواتية بعد .

Colby

You are Claude's daughter !

Lucasta

Oh, there's no doubt of that.

I'm sure he wished there had been. He's been good to me

In his way. But I'm always a reminder to him

Of something he would prefer to forget.

(A pause)

But why don't you say something ? Are you shocked ?

Colby

Shocked ? No. Yes. You don't understand.

I want to explain. But I can't, just yet.

أوه ، لماذا جئت بنفسى إلى هذا المنزل !

لوكاستا

لوكاستا

إننى ألحظ جيداً أننى قد فجعتك .

ولك أن تلاحظ ذلك على مخياك ! يا لخيبة الأمل !

إن هذا هو كل شىء . وإنى أعتقد أن فجيعتك الآن

تفوق قولى لك بأننى خلية كلود .

أشد ما خجل كلود منى

بالضبط كما تخجل أنت منى الآن . وأعتقد أنك قد أدركت ما أعنيه

ولا أخالك قد عرفت الكثير عن موقفى كفتاة لقيطة

لا يريدنى أحد . إننى أدرك الآن لماذا صدمتك .

لقد قبلنى كلود على أننى إحدى نقاط ديونه

فى كشف حسابه . إننى أبغض نفسى .

Oh, why did I ever come into this house

Lucasta.....

Lucasta

I can see well enough you are shocked.

You ought to see your face ! I'm disappointed.

I suppose that's all. I believe you're more shocked

Than if I'd told you I was Claude's mistress.

Claude has always been ashamed of me :

Now you're ashamed of me. I thought you'd understand.

Little you know what it's like to be a bastard

And wanted by nobody. I know why you're shocked :

Claude has just accepted me like a debit item

Always in his cash account. I don't like myself.

كما أبغض ما آل إليه أمرى ،
وأحبك لأنك تبغض نفسى الخبيثة أيضاً ،
وكنت أظن أنك ستجىء للقائى على حقيقى
كما أود أن أكون (دون تظاهر) ، لأعرف حقيقة نفسى .
فهذا شىء جديد علىّ أن أعرفه . وأظن أن هذا نوع من التملق .
وأعتقد أنه لو رآنى أحد الآن
على حقيقى ، فإنى سأعرف مقدار نفسى .

كولبي

أوه يا لوكاستا . . . إننى لم أصدم .
لم تصدمينى فى أى شىء . إن المفاجعة تتصل بى .

لوكاستا

نعم ، حقاً بك ! بنفسك الغالية .
ولم لا تهرع لى البستان

I don't like the person I've forced myself to be;
And I liked you because you didn't like that person either,
And I thought you'd come to see me as the real kind of person
That I want to be. That I know I am.
That was new to me. I suppose I was flattered.
And I thought, now, perhaps, if someone else sees me
As I really am, I might become myself.

Colby

Oh Lucasta, I'm not shocked. Not by you,
Not by anything you think. It's to do with myself.

Lucasta

Yourself, indeed ! Your precious self !
Why don't you shut yourself up in that garden

حيث تكون فى خطوة مع نفسك ؟
 أم أنك تظن أن ذلك لا يحقق طموحك
 فأنت الآن كاتم أسرار كلود .
 فقد يتبنك يوماً ما ، فتصبح وريثاً له .
 ويزوجك بمن تشبه اللىدى إليزابيث .
 وفى هذه الحالة عليك يا كولى أن تقبلنى
 كأختك ! حتى ولو جئت من بين المزاريب . . .

كولى

أرجوك ألا تستعملى مثل هذه الألفاظ ! فأنت لا تدركين مقدار ألمى .

لوكاستا

إن فى استطاعتى أن أستعمل ألفاظاً أقوى من هذه الكلمات
 ولن أتردد فى ذلك إن أردت . أوه ، إننى آسفة :

Where you like to be alone with yourself ?
 Or perhaps you think it would be bad for your prospects
 Now that you're Claude's white-headed boy.
 Perhaps he'll adopt you, and make you his heir
 And you'll marry another Lady Elizabeth.
 But in that event, Colby, you'll have to accept me
 As your sister ! Even if I am a guttersnipe.....

Colby

You mustn't use such words ! You don't know how it's hurting.

Lucasta

I could use words much stronger than that,
 And I will, if I choose. Oh, I'm sorry :

إننى أحس الآن بأثر والدتى على .
 لعلك تعلم يا كولبى أننى أصبت بخيبة أمل .
 إننى متأكدة أنه حينما أخبرتك بكل شئ ،
 أنك لن نعبأ بما قلته لك : أو أنك ستشعر بأساى .
 لكننى الآن لست فى حاجة إلى أسفك ، وشكراً لك .
 لقد فكرت فعلاً أن أخبرك من قبل
 لكننى أرجأت الحديث فى هذا الموضوع من أجل اللدعاية الخفيفة :
 وأعتقدت أننى حين أخبرك سيكون ذلك
 فى لحظة من اللحظات العجيبة ، والآن لم يبق شئ للحديث عنه .
 لا شئ قطعياً . إن هذه لحالة سيئة للغاية .
 فحينما تظن أنك على شفا الفرار من العزلة أو الوحدة
 فإنها تلاحقك وتنقض عليك ،
 وحينما تتوهم أنك ستنتلق بعيداً عنها ، فإنك تزداد قرباً منها ،

I suppose it's my mother coming out in me.
 You know, Colby, I'm truly disappointed.
 I was sure, when I told you all I did, ,
 That you wouldn't mind at all. That you might be sorry for me.
 But now I don't want you to be sorry, thank you.
 Why, I'd actually thought of telling you before,
 And I postponed telling you, just for the fun of it :
 I thought, when I tell you, it will be so wonderful
 All in a moment. And now there's nothing,
 Nothing at all. It's far worse than ever.
 Just when you think you're on the point of release
 From loneliness, then loneliness swoops down upon you;
 When you think you're getting out, you're getting further in,

لتعلم أخيراً أنه لا مهرب إلى الفرار .
حسناً ، إننى راحلة .

(« الكاتب الموثق » - ص ٥٦ -

you know at last that there's no escape.
, I'll be going."

The Confidential Clerk. London 1954, pp. 56-60.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

- Bergsten, Staffan, *Time and Eternity : A Study in the Structure and Symbolism of T.S. Eliot's 'Four Quartets'*. Stockholm : Svenska Bokforlaget, 1960.
- Bowra, G.M., "The Waste Land," *The Creative Experiment*. London : Macmillan, 1949.
- Braybrooke, Neville, ed., *T.S. Eliot : A Symposium for his Seventieth Birthday*. London : Hart-Davis, 1958.
- Brett, R.L., *Reason and Imagination : A Study of Form and Meaning in Four Poems*. London : Oxford University Press, 1960.
- Brooks, Cleanth, "The Waste Land : Critique of the Myth," *Modern Poetry and the Tradition*. London : Cole & Co., 1948.
- Dobr  e, Bonamy, *The Lamp and the Lute : Studies in Six Modern Authors*. Oxford : The Clarendon Press, 1929.
- Drew, Elizabeth, *T.S. Eliot : The Design of his Poetry*. London : Eyre and Spottiswoode, 1950.
- Gardner, Helen, *The Art of T.S. Eliot*. London : The Cresset Press, 1949.
- Hausermann, Hans W., *L'OEuvre Po  tique de T.S. Eliot*. Montreux: Editions du Mois Suisse, 1940.
- Jones, David E., *The Plays of T.S. Eliot*. London: Routledge & Kegan Paul, 1960.
- Kenner, Hugh, *The Invisible Poet : T.S. Eliot*. New York : McDowell, 1959.
T.S. Eliot : A Collection of Critical Essays, ed. by H. Kenner. Prentice Hall, Englewood, U.S.A., 1963.
- Leavis, F.R., *New Bearings in English Poetry*. London : Chatto and Windus, 1932.
- March, Richard and Tambimuttu, eds., *T.S. Eliot : A Symposium*. London : Editions Poetry, 1948.

- Matthiessen, F.O., *The Achievement of T.S. Eliot*. New York & London: Oxford University Press, 1933 — Reprinted 1958.
- Maxwell, D.E.S., *The Poetry of T.S. Eliot*. London : Routledge & Kegan Paul, 1952.
- Passmore, J.A., *T.S. Eliot*. Sydney : The University Library Society, 1934.
- Rajan, B., ed., *T.S. Eliot: A study of his Writings by Several Hands*. London: Dobson, 1947.
- Robbins, R.H., *The T.S. Eliot Myth*. New York : Schuman, 1951.
- Smith, Grover, *T.S. Eliot's Poetry and Plays : A Study in Sources and Meaning*. Chicago : University of Chicago Press, 1956.
- Sponder, Stephen, *The Creative Element*. London : Harnish Hamilto, 1953.
The Destructive Element; A Study of Modern Writers and Beliefs. London : Jonathan Cape, 1935.
- Tate, Allen, *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*. New York : Charles Scribner's Sons, 1936.
- Unger, Leonard, *T.S. Eliot*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1961.
T.S. Eliot : A Selected Critique, ed. by L. Unger. New York : Rinehart, 1948.
- Williamson, Hugh Ross, *The Poetry of T.S. Eliot*. London : Hodder and Stroughton, 1932.

CHRONOLOGY OF ELIOT'S WORKS

- 1908 "Before Morning," *Harvard Advocate*, Vol. LXXXVI, 4 (13 Nov., 1908), p. 53.
- 1909 "Nocturne", *Harvard Advocate*, Vol. LXXXVIII, 3 (12 Nov., 1909), p. 39.
- 1910 "Spleen", *Harvard Advocate*, Vol. LXXXVIII, 8 (26 Jan., 1910), p. 114.
- 1915 "Poems : Preludes — Rhapsody on a Windy Night," *Blast*, No. 2 (July 1915), pp. 48-51.
- 1917 *Prufrock and Other Observations*. London : The Egoist Ltd., 1917.
- 1920 *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism*. London : Methuen & Co., 1920 — Reprinted 1928.
- 1922 *The Waste Land*. New York : Boni and Liveright, 1922.
- 1924 *Homage to John Dryden : Three Essays on the Poetry of the Seventeenth Century*. London : The Hogarth Press, 1924.
- 1927 *Journey of the Magi*. London : Faber and Gwyer, 1927.
- 1929 *Dante*. London : Faber and Faber, 1929.
Tradition and Experiment in Present-Day Literature, an Address delivered at the City Library Institute. London : Oxford University Press, 1929.
- 1930 *Ash Wednesday*. London : Faber and Faber, 1930.
- 1931 "Donne in our Time," *A Garland for John Donne*, ed. by Theodore Spencer. Cambridge : Harvard University Press, 1931.
- 1932 *Selected Essays 1917-1932*. London : Faber and Faber, 1932.
Third Enlarged Edition 1951.
Sweeney Agonistes : Fragments of an Aristophanic Melodrama. London : Faber & Faber, 1932.
- 1933 *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London : Faber & Faber, 1933 — Reprinted 1950.

After Strange Gods; A Primer of Modern Heresy; the Page-Barbour Lectures at the University of Virginia, 1933. London : Faber & Faber, 1934.

The Rock : A Pageant Play. London : Faber & Faber, 1934.

Murder in the Cathedral. London : Faber & Faber, 1935 — Reprinted 1953.

Essays Ancient and Modern. London : Faber & Faber, 1936.

The Family Reunion. London : Faber & Faber, 1939.

The Idea of a Christian Society. London : Faber & Faber, 1939.

East Coker. London : The New English Weekly, 13 June, 1940.

Points of View. London : Faber & Faber, 1941 — Reprinted 1951.

The Classics and the Man of Letters. London : Oxford University Press, 1942.

The Music of Poetry. Glasgow : Jackson, Son & Co., 1942.

Four Quartets. London : Faber & Faber, 1944 — Reprinted 1952.

What Is a Classic ? An Address delivered before the Virgil Society on the 16th of October, 1944. London : Faber & Faber, 1945.

Notes Towards the Definition of Culture. London : Faber & Faber, 1948.

The Cocktail Party. London : Faber & Faber, 1950.

The Three Voices of Poetry. London : Cambridge University Press, 1953.

American Literature and the American Language, an Address delivered at Washington University on the 9th of June, 1953.

The Confidential Clerk. London : Faber & Faber, 1954.

The Frontiers of Criticism, a Lecture Delivered at the University of Minnesota on 30th April, 1956.

- 1957 *On Poetry and Poets*. London : Faber & Faber, 1957.
- 1958 *Collected Poems 1909-1935*. London : Faber & Faber, 1958.
- 1959 *The Elder Statesman*. London : Faber & Faber, 1959.

١٩٩١ / ٢٣٢٢	رقم الإيداع
ISBN 977-02-3230-0	الترقيم الدولي

١ / ٨٧ / ١٥

طبع بمطابع دار المعارف (ج. ٢٠٠٠ ع.)

هذه المجموعة

النبوغ مثل العلم لا وطن له وإنما هو موهبة لدنية أولاً وكسبية ثانياً يمتاز بها فريق من الناس وينسحب أثرها وفخارها على البلد أو العصر أو القارة التي ينتمون إليها، وما أجدر أن تكون آثار أولئك النوابغ ومجالي عظمتهم في الفن والأدب والعلم مثلاً يحتذى وأثراً يؤثر.

إن مقومات الفكر في الشرق العربي كافية لخلق العالم والأديب فيه ولكنها توقي أعظم أكلها إذا امتزجت فيها مقومات الفكر الغربي وهذا ما تتوخاه هذه المجموعة.

إنها معرض فكري حافل سوف يلتقى القراء فيه بجبايرة الفكر من رجال الغرب قديمهم وحديثهم أولئك الذين كانوا للعالم مصابيح هدى فأناروا له سبيل العلم والمعرفة.

يمتاز كل كتاب من هذه المجموعة بترجمة وافية لحياة العبقري الذي أفرد له ذلك الكتاب، وبدراسة مفصلة عن أدبه وعلمه ومذهبه الفكري، كما يمتاز بصفوة مختارة من آثاره الموضحة لمنهج البحث منقولة إلى اللغة العربية ومنشورة إلى جانب الأصل الأفرنجي المنقولة عنه.